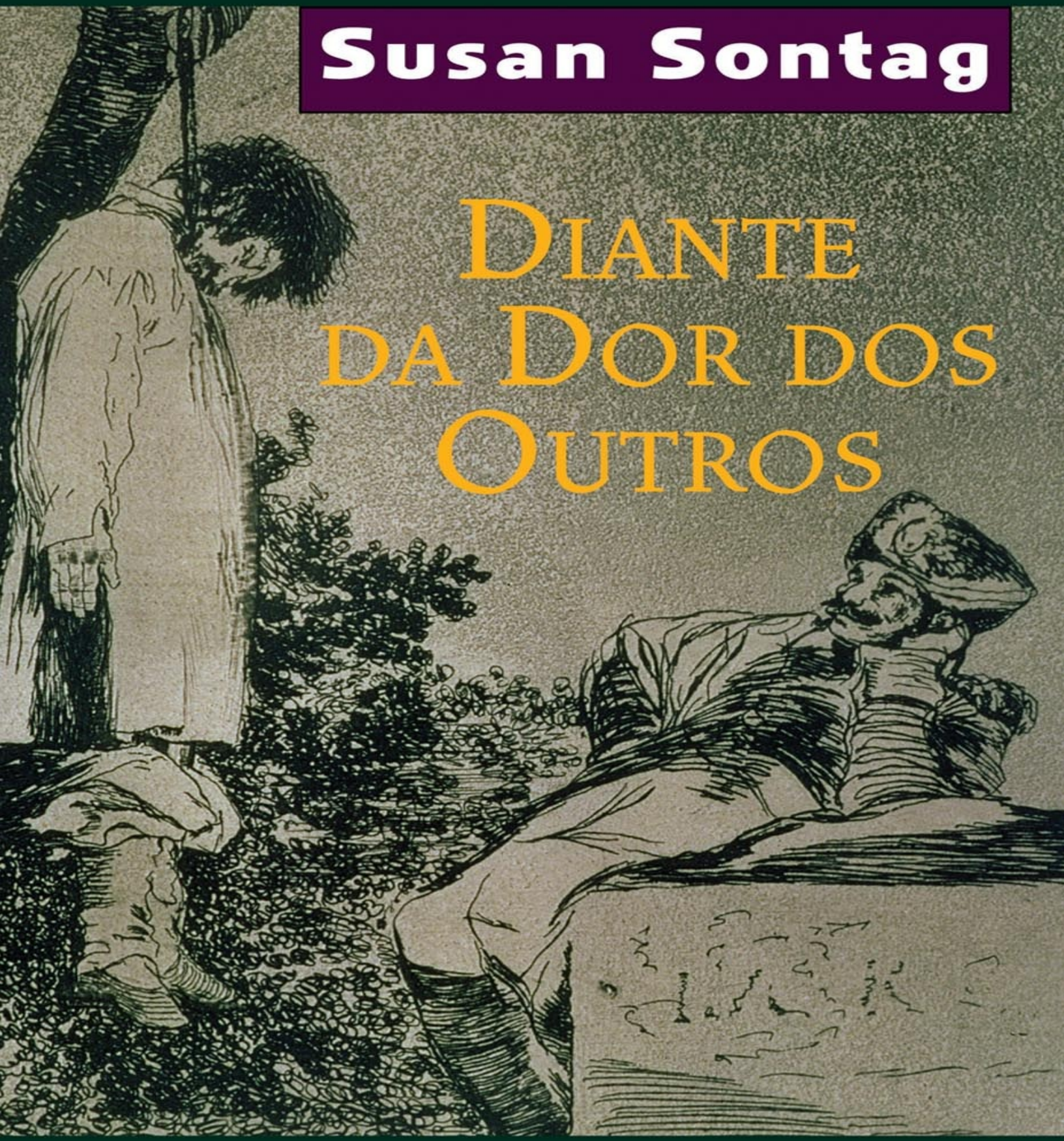
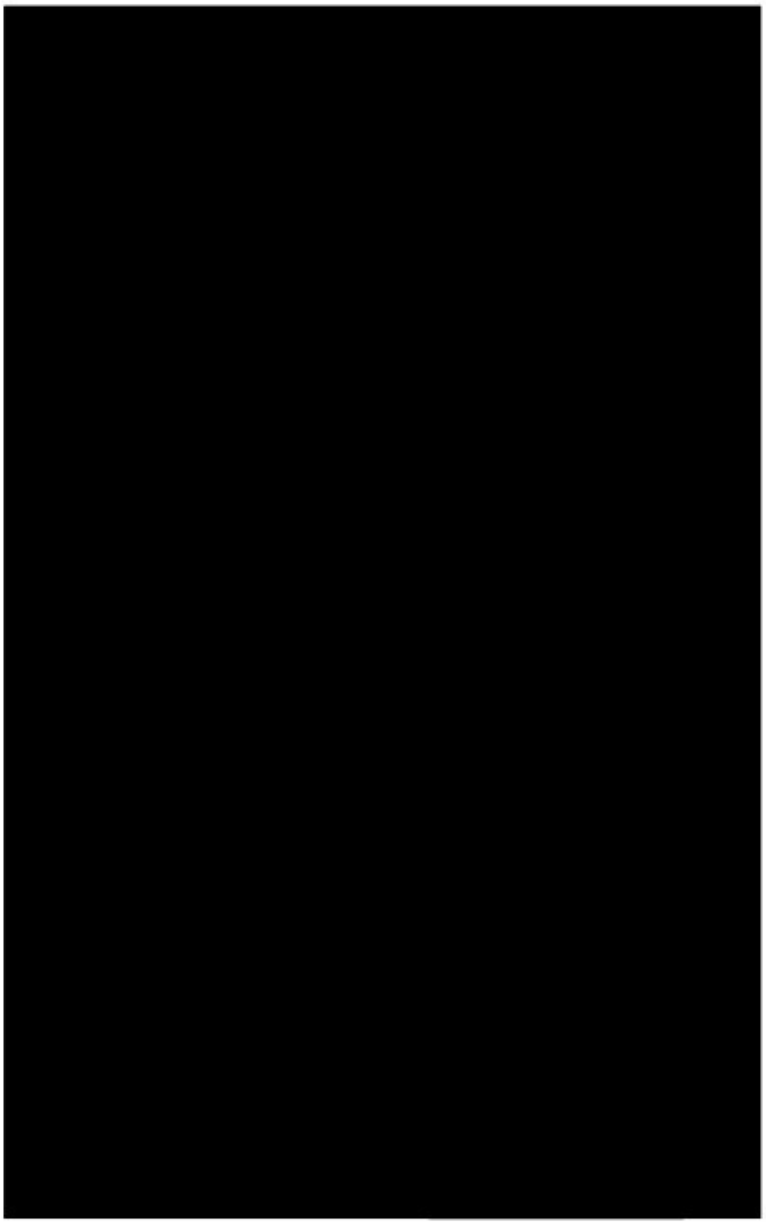
Susan Sontag

Diante da Dor dos Outros



Companhia Das Letras



para David

… *aux vaincus!*
Baudelaire

A sórdida mentora, a Experiência...
Tennyson

1.

Em junho de 1938, Virginia Woolf publicou *Três guinéus*, suas corajosas e mal recebidas reflexões sobre as raízes da guerra. Escrito no decorrer dos dois anos precedentes, enquanto ela e a maioria de seus amigos íntimos e de seus colegas escritores tinham as atenções voltadas para o avanço da insurreição fascista na Espanha, o livro foi concebido como uma resposta muito tardia a uma carta de um eminente advogado de Londres que perguntara: "Na sua opinião, como podemos evitar a guerra?". Woolf começa por observar, com mordacidade, que entre eles dois talvez não seja possível um diálogo autêntico. Pois, embora pertençam à mesma classe, "a classe instruída", um vasto abismo os separa: o advogado é homem e ela é mulher. Homens fazem a guerra. Homens (em sua maioria) gostam de guerra, pois para eles existe "uma glória, uma necessidade, uma satisfação em lutar" que as mulheres (em sua maioria) não sentem ou não desfrutam. O que uma mulher instruída — leia-se: rica, privilegiada — como ela sabe sobre guerra? Pode sua repulsa ao fascínio da guerra ser como a dele?

Ponhamos à prova essa "dificuldade de comunicação", sugere Woolf, observando, juntos, imagens de guerra. As imagens são algumas das fotos que o governo sitiado da Espanha divulgava duas vezes por semana; ela anota, ao pé da página: "Escrito no inverno de 1936-37". Vejamos, escreve Woolf, "se quando olhamos as mesmas fotos sentimos as mesmas coisas". E continua:

> A seleção desta manhã contém a foto do que talvez seja o corpo de um homem, ou de uma mulher; está tão mutilado que, pensando bem, poderia ser o cadáver de um porco. Mas ali adiante estão, seguramente, crianças mortas e também, sem dúvida, o pedaço de uma casa. Uma bomba arrombou a parte lateral; há ainda uma gaiola de passarinho pendurada no que, pode-se presumir, foi a sala de estar...

A maneira mais rápida e mais seca de transmitir a comoção interior provocada por aquelas fotos consiste em fazer notar que nem sempre é possível decifrar o objeto focalizado, tamanha é a devastação da carne e da pedra que elas retratam. E daí Woolf parte ligeiro para a sua conclusão. Temos, de fato, as mesmas reações, "por mais que sejam diferentes a educação e as tradições que nos formaram", diz ela ao advogado. Sua prova: "nós" — aqui, "nós" são as mulheres — e vocês podemos perfeitamente reagir com as mesmas palavras.

> O senhor as chama de "horror e repugnância". Nós também as chamamos de horror e repugnância [...]. A guerra, diz o senhor, é uma abominação; uma barbaridade; é preciso pôr fim à guerra, a qualquer preço. E nós fazemos eco a suas palavras. A guerra é uma abominação; uma barbaridade; é preciso pôr fim à guerra.

Quem, hoje, acredita que a guerra pode ser abolida? Ninguém, nem os pacifistas. Esperamos apenas (até agora, em vão) deter o genocídio e fazer justiça àqueles que perpetraram graves violações das leis de guerra (pois existem leis de guerra, a que os combatentes deveriam obedecer), e sermos capazes de pôr fim a guerras específicas impondo alternativas negociadas ao conflito armado. Pode ser difícil dar crédito à desesperada firmeza de propósitos gerada pelo choque subseqüente à Primeira Guerra Mundial, quando sobreveio a compreensão da ruína que a Europa trouxera a si mesma. Condenar a guerra como tal não parecia tão fútil ou irrelevante logo após as fantasias contratuais do Pacto Kellogg-Briand de 1928, no qual quinze nações de destaque, entre elas Estados Unidos, França, Grã-Bretanha, Alemanha, Itália e Japão, renunciaram solenemente à guerra como

instrumento de política nacional; até Freud e Einstein foram atraídos ao debate por meio de uma troca pública de cartas, em 1932, intitulada "Por que guerra?". O livro *Três guinéus*, de Woolf, que veio a público próximo ao desfecho de quase duas décadas de retumbantes denúncias contra a guerra, apresentava a originalidade (que o fez ser o mais mal recebido de todos os livros da escritora) de focalizar aquilo que era visto como demasiado óbvio ou impertinente para ser mencionado, e muito menos para ser objeto de longas ponderações: o fato de que a guerra é um jogo de homens — que a máquina de matar tem um gênero, e ele é masculino. No entanto, a ousadia da versão de "Por que guerra?" criada por Woolf não torna seu repúdio à guerra menos convencional na sua retórica, nos seus sumários de culpa, em que abundam expressões repetidas. E as fotos das vítimas de guerra são, elas mesmas, uma modalidade de retórica. Elas reiteram. Simplificam. Agitam. Criam a ilusão de consenso.

Ao invocar essa hipotética experiência compartilhada ("nós estamos vendo, com o senhor, os mesmos cadáveres, as mesmas casas destruídas"), Woolf professa a crença de que o impacto de imagens como aquelas deve necessariamente unir pessoas de boa vontade. Será? A bem da verdade, Woolf e o destinatário anônimo dessa carta em forma de livro não são duas pessoas quaisquer. Embora separadas pelas imemoriais afinidades de sentimentos e de costumes de seus respectivos sexos, como Woolf o fez lembrar, o advogado está longe de ser um exemplo-padrão do macho belicoso. Suas opiniões contrárias à guerra não são menos convictas do que as dela. Afinal, sua pergunta não foi: Quais são os *seus* pensamentos sobre as maneiras de evitar a guerra? Mas sim: Na sua opinião, como *nós* podemos evitar a guerra?

É esse "nós" que Woolf contesta no início do seu livro: ela se recusa a permitir que seu interlocutor tome um "nós" como algo fora de dúvida. Mas, depois das páginas dedicadas ao argumento feminista, ela se precipita no interior desse "nós".

Nenhum "nós" deveria ser aceito como algo fora de dúvida, quando se trata de olhar a dor dos outros.

Quem é o "nós" que constitui o alvo dessas fotos de choque? Esse "nós" incluiria não somente os simpatizantes de uma minúscula nação ou de um povo sem Estado e em luta pela vida, mas também — uma clientela bem mais ampla — aquelas pessoas apenas nominalmente preocupadas com alguma guerra torpe travada em outro país. As fotos são meios de tornar "real" (ou "mais real") assuntos que as pessoas socialmente privilegiadas, ou simplesmente em segurança, talvez preferissem ignorar.

"Portanto, aqui sobre a mesa, à nossa frente, estão fotos", escreve Woolf acerca da experiência mental que propõe ao leitor, bem como ao espectral advogado, homem tão eminente, como ela menciona, que emprega as letras K. C. (King's Counsel ou Advogado do Rei) após o nome — e que pode ser ou não uma pessoa real. Imaginemos, portanto, um conjunto de fotos avulsas retiradas de um envelope que chegou no correio daquela manhã. Elas mostram corpos lacerados de adultos e crianças. Mostram como a guerra despovoa, despedaça, separa, arrasa o mundo construído. "Uma bomba arrombou a parte lateral", escreve Woolf, a respeito da casa de uma das fotos. Sem dúvida, a paisagem de uma cidade não é feita de carne. Porém prédios destroçados são quase tão eloqüentes como cadáveres na rua. (Cabul, Sarajevo, Mostar oriental, Grosni, 6,5 hectares da baixa Manhattan depois do dia 11 de setembro de 2001, o campo de refugiados em Jenin...) Olhem, dizem as fotos, é *assim*. É isto o que a guerra *faz*. E mais *isso*, também isso a guerra faz. A guerra dilacera, despedaça. A guerra esfrangalha, eviscera. A guerra calcina. A guerra esquarteja. A guerra *devasta*.

Não sofrer com essas fotos, não sentir repugnância diante delas, não lutar para abolir o que causa esse morticínio, essa carnificina — para Woolf, essas seriam reações de um monstro moral. E, diz ela, não somos monstros, mas membros da classe instruída. Nosso fracasso é de imaginação, de

empatia: não conseguimos reter na mente essa realidade.

Mas será verdade que essas fotos, documentos antes da chacina de civis do que do confronto de exércitos, só poderiam estimular a repulsa à guerra? Sem dúvida poderiam também incentivar uma militância maior em favor da República. Não foi para isso que foram feitas? O acordo entre Woolf e o advogado parece inteiramente pressuposto e as fotos horrendas vêm confirmar uma opinião já compartilhada de antemão. Se a pergunta tivesse sido: Como podemos contribuir de forma mais eficaz para a defesa da República Espanhola contra as forças do fascismo clerical e militarista?, as fotos poderiam, ao contrário, ter reforçado a crença de ambos na justiça daquela luta.

As imagens que Woolf evocou não mostram, a rigor, o que a guerra, a guerra como tal, faz. Mostram um modo específico de promover a guerra, um modo naquela época rotineiramente classificado de "bárbaro", no qual os civis são o alvo. O general Franco estava usando as mesmas táticas de bombardeio, massacre, tortura, assassinato e mutilação de prisioneiros que ele havia aprimorado na condição de comandante no Marrocos, na década de 1920. Nessa ocasião, de maneira mais aceitável para as potências dominantes, suas vítimas foram os súditos coloniais da Espanha, de cor mais escura e ainda por cima infiéis; agora suas vítimas eram seus compatriotas. Depreender das fotos, com faz Woolf, apenas aquilo que confirma uma aversão geral à guerra é esquivar-se de um engajamento com a Espanha como um país que tem história. É descartar a política.

Para Woolf, assim como para muitos polemistas antibelicistas, a guerra é genérica, e as imagens que ela descreve são de vítimas anônimas, genéricas. As fotos enviadas pelo governo de Madri parecem, o que é improvável, não ter sido legendadas. (Ou, talvez, Woolf simplesmente presuma que uma fotografia deva falar por si mesma.) Mas a argumentação contra a guerra não depende de informações sobre quem, quando e onde; o caráter arbitrário do morticínio implacável constitui prova suficiente. Para as pessoas seguras de que o certo está de um lado e a opressão e a injustiça estão do outro, e de que a luta precisa prosseguir, o que importa é exatamente quem é morto e por quem. Para um judeu israelense, uma foto de uma criança estraçalhada no atentado contra a pizzaria Sbarro no centro de Jerusalém é, antes de tudo, uma foto de uma criança judia morta por um militante suicida palestino. Para um palestino, uma foto de uma criança estraçalhada pelo tiro de um tanque em Gaza é, antes de tudo, uma foto de uma criança palestina morta pela máquina de guerra israelense. Para o militante, a identidade é tudo. E todas as fotos esperam sua vez de serem explicadas ou deturpadas por suas legendas. Durante a luta entre sérvios e croatas no início das recentes guerras nos Bálcãs, as mesmas fotos de crianças mortas no bombardeio de um povoado foram distribuídas pelos serviços de propaganda dos sérvios e também dos croatas. Bastava mudar as legendas para poder utilizar e reutilizar a morte das crianças.

Imagens de civis mortos e de casas destroçadas podem servir para atiçar o ódio contra os inimigos, como fizeram as reprises de hora em hora da Al Jazeera, a rede de televisão via satélite sediada no Qatar, das imagens de destruição no campo de refugiados em Jenin, em abril de 2002. Por mais incendiárias que fossem aquelas tomadas para o numeroso público que assiste a essa estação de tevê em todo o mundo, nada revelavam sobre o exército israelense que esse público já não estivesse predisposto a crer. Em contraste, imagens que apresentam provas que contradizem devoções acalentadas são invariavelmente descartadas como encenações montadas para as câmeras. Ante a ratificação fotográfica das atrocidades cometidas pelo lado a que a pessoa pertence, a reação-padrão consiste em tomar as fotos como algo fabricado, pensar que tal atrocidade jamais ocorreu, que eram cadáveres que pessoas do outro lado trouxeram do necrotério em caminhões e espalharam pela rua, ou que, sim, de fato aconteceu, mas foi o outro lado que o cometeu, contra si mesmo. Assim, o diretor de propaganda em favor da revolta nacionalista de Franco afirmou que foram os bascos que destruíram Guernica, sua própria e antiga cidade, e ex-capital, em 26 de abril de 1937, pondo dinamite nos esgotos (numa versão posterior, lançando bombas fabricadas em território basco), com

o intuito de despertar indignação no exterior e revigorar a resistência republicana. E assim, também, a maioria dos sérvios residentes na Sérvia ou no exterior sustentavam, até o fim do cerco sérvio a Sarajevo, e mesmo depois, que os próprios bósnios haviam perpetrado o tenebroso "massacre da fila do pão" em maio de 1992, e o "massacre do mercado" em fevereiro de 1994, despejando bombas de alto calibre no centro da sua capital ou instalando minas a fim de criar cenas especialmente horripilantes para as câmeras dos jornalistas estrangeiros e angariar mais apoio internacional para o lado bósnio.

Fotos de corpos mutilados podem certamente ser usadas, como faz Woolf, para dar ânimo à condenação da guerra e podem, durante algum tempo, transmitir de forma convincente uma parcela da sua realidade para aqueles que não têm nenhuma experiência de guerra. Todavia, quem admite que num mundo dividido, como se verifica hoje, a guerra pode tornar-se inevitável e até justa, pode retrucar que as fotos não oferecem provas, absolutamente nenhuma prova, em favor da renúncia à guerra — exceto para as pessoas em quem as idéias de bravura e de sacrifício foram esvaziadas de significação e de credibilidade. O caráter destrutivo da guerra — sem chegar à destruição total, que não é guerra, mas suicídio — não constitui em si mesmo um argumento contra guerrear, a menos que se pense (como pouca gente pensa, de fato) que a violência é sempre injustificável, que a força está sempre, em todas as circunstâncias, errada — errada porque, como afirma Simone Weil em seu soberbo ensaio sobre a guerra, intitulado "A Ilíada, ou o poema da força" (1940), a violência transforma em coisa toda pessoa sujeita a ela.* Não — retrucam aqueles que, em dada situação, não vêem alternativa à luta armada —, a violência pode elevar uma pessoa a ela submetida à condição de herói ou de mártir.

De fato, há muitos usos para as inúmeras oportunidades oferecidas pela vida moderna de ver — à distância, por meio da fotografia — a dor de outras pessoas. Fotos de uma atrocidade podem suscitar reações opostas. Um apelo em favor da paz. Um clamor de vingança. Ou apenas a atordoada consciência, continuamente reabastecida por informações fotográficas, de que coisas terríveis acontecem. Quem pode esquecer as três fotos em cores de Tyler Hicks que *The New York Times* estampou na metade superior da primeira página da sua seção diária dedicada à nova guerra dos Estados Unidos, "Uma nação desafiada", em 13 de novembro de 2001? O tríptico retratava o destino de um soldado talibã ferido, de uniforme, encontrado em uma vala por soldados da Aliança do Norte quando avançavam rumo a Cabul. Primeiro painel: o soldado é arrastado, de costas, por dois de seus captores — um agarra um braço; o outro, uma perna — ao longo de uma estrada pedregosa. Segundo painel (a câmera está muito perto): cercado, ele olha para cima aterrorizado enquanto é puxado para ficar de pé. Terceiro painel: no momento da morte, imóvel, de braços abertos e joelhos dobrados, nu e ensangüentado da cintura para baixo, executado pela turba de militares reunida a fim de trucidá-lo. É necessária uma vasta reserva de estoicismo para percorrer as notícias de um grande jornal a cada manhã, dada a probabilidade de ver fotos capazes de nos fazer chorar. E a compaixão e a repugnância que fotos como as de Hicks inspiram não nos devem desviar da pergunta acerca das fotos, das crueldades e das mortes que *não* estão sendo mostradas.

Por longo tempo algumas pessoas acreditaram que, se o horror pudesse ser apresentado de forma bastante nítida, a maioria das pessoas finalmente apreenderia toda a indignidade e a insanidade da guerra.

Catorze anos antes de Woolf publicar *Três guinéus* — em 1924, no décimo aniversário da mobilização nacional alemã para a Primeira Guerra Mundial —, Ernst Friedrich, um dos homens que, por razões morais ou religiosas, se recusaram a pegar em armas ou servir nas forças armadas —, publicou o seu *Krieg dem Kriege!* (*Guerra contra guerra!*). Trata-se de fotografia como terapia de

choque: um álbum com mais de 180 fotos, em sua maioria retiradas dos arquivos militares e médicos da Alemanha, muitas delas consideradas impublicáveis pelos censores do governo, durante a guerra. O livro começa com fotos de soldados de brinquedo, canhões de brinquedo e outras diversões de meninos do mundo inteiro, e se encerra com fotos tiradas em cemitérios militares. Entre os brinquedos e os túmulos, o leitor tem um martirizante roteiro fotográfico de quatro anos de ruína, morticínio e degradação: páginas de igrejas e castelos demolidos e saqueados, aldeias arrasadas, florestas devastadas, navios de passageiros torpedeados, veículos destroçados, homens que — por razões religiosas ou morais — se recusaram a guerrear enforcados, prostitutas seminuas em bordéis militares, soldados agonizantes depois de um ataque de gás venenoso, crianças armênias esqueléticas. Quase todas as imagens de *Guerra contra guerra!* são difíceis de olhar, em especial as fotos de soldados mortos, pertencentes aos vários exércitos, apodrecendo aos montes em campos e estradas e nas trincheiras da linha de frente. Mas, sem dúvida, as páginas mais insuportáveis desse livro, todo ele concebido para horrorizar e desmoralizar, encontram-se na parte intitulada “A face da guerra”, 24 closes de soldados com imensos ferimentos no rosto. E Friedrich não cometeu o erro de supor que fotos de virar o estômago e de partir o coração simplesmente falariam por si mesmas. Cada foto tem uma legenda pungente em quatro idiomas (alemão, francês, holandês e inglês), e a perversidade da ideologia militarista é recriminada e escarnecida a cada página. Imediatamente denunciada pelo governo, por associações de veteranos e por outras organizações patrióticas — em determinadas cidades, a polícia invadiu as livrarias, e abriram-se processos contra a exibição pública das fotos —, a declaração de guerra de Friedrich contra a guerra foi aclamada pela ala esquerda dos escritores, artistas e intelectuais, bem como pelos membros de numerosas ligas antibelicistas, que predisseram para o livro uma influência decisiva sobre a opinião pública. Em 1930, *Guerra contra guerra!* havia tido dez edições na Alemanha e fora traduzido para muitas línguas.

Em 1938, ano em que Woolf publicou *Três guinéus*, o célebre cineasta francês Abel Gance mostrou, em close, alguns exemplos da população de ex-combatentes horrendamente desfigurados e, em geral, mantidos ocultos — *les gueules cassées* (“os caras quebradas”), como eram chamados em francês — no clímax do seu novo filme *J’accuse*. (Gance fizera uma versão anterior, primitiva, do seu incomparável filme antibelicista, com o mesmo título consagrado, em 1918-19.) A exemplo da parte final do livro de Friedrich, o filme de Gance termina em um novo cemitério militar, não só para nos lembrar quantos milhões de jovens foram sacrificados ao militarismo e à inépcia entre 1914 e 1918 na guerra acalentada como “a guerra para pôr fim a todas as guerras”, mas também para sugerir a condenação sagrada que aqueles mortos seguramente fariam recair sobre os políticos e os generais da Europa, se soubessem que, vinte anos mais tarde, outra guerra seria iminente. “*Morts de Verdun, levez-vous!*” (Mortos de Verdun, levantem-se!), grita o veterano ensandecido, protagonista do filme, e repete sua conclamação em alemão e em inglês: “Seu sacrifício foi em vão!”. E a vasta planície mortuária vomita sua multidão, um exército de fantasmas claudicantes, em uniformes esfarrapados, com rostos mutilados, que se erguem de seus túmulos e partem em todas as direções, causando pânico em massa entre a turba já mobilizada para a nova guerra pan-européia. “Encham seus olhos com esse horror! É a única coisa capaz de detê-los!”, grita o louco para a multidão dos vivos em debandada, que o recompensa com uma morte de mártir, após o que ele se integra aos camaradas mortos: um mar de fantasmas impassíveis que faz submergir os futuros combatentes e vítimas de *la guerra de demain*, que se encolhem de medo. A guerra derrotada pelo apocalipse.

E no ano seguinte veio a guerra.

*Não obstante sua condenação da guerra, Weil procurou participar da defesa da República Espanhola e da luta contra a Alemanha de Hitler. Em 1936, foi para a Espanha como voluntária não-combatente em uma brigada internacional; em 1942 e no início de 1943, viveu em Londres como refugiada e, já doente, trabalhou nos escritórios da França Livre e quis ser enviada em missão à França Ocupada. (Ela morreu num hospital inglês em agosto de 1943.)

2.

Ser um espectador de calamidades ocorridas em outro país é uma experiência moderna essencial, a dádiva acumulada durante mais de um século e meio graças a esses turistas profissionais e especializados conhecidos pelo nome de jornalistas. Agora, guerras são também imagens e sons na sala de estar. As informações sobre o que se passa longe de casa, chamadas de "notícias", sublinham conflito e violência — "Se tem sangue, vira manchete", reza o antigo lema dos jornais populares e dos plantões jornalísticos de chamadas rápidas na tevê — aos quais se reage com compaixão, ou indignação, ou excitação, ou aprovação, à medida que cada desgraça se apresenta.

Já no fim do século xix, discutia-se a questão de como reagir ao incessante crescimento do fluxo de informações sobre as agonias da guerra. Em 1899, Gustave Moynier, primeiro presidente do Comitê Internacional da Cruz Vermelha, escreveu:

> Sabemos agora o que acontece todo dia, em todo o mundo [...] as informações transmitidas pelos jornalistas diários põem, por assim dizer, aqueles que sofrem nos campos de batalha diante dos olhos dos leitores, em cujos ouvidos seus gritos ressoam [...]

Moynier pensava no crescente número de baixas entre combatentes de todas as partes em conflito, cujos sofrimentos deviam ser minorados pela Cruz Vermelha, de forma imparcial. O poder letal dos exércitos em guerra havia sido elevado a uma nova magnitude em razão das armas introduzidas pouco depois da Guerra da Criméia (1854-56), como o rifle de municiar pela culatra e a metralhadora. Mas, embora as agonias do campo de batalha houvessem se tornado presentes como nunca antes para aqueles que apenas leriam a respeito do assunto na imprensa, era um óbvio exagero afirmar, em 1899, que as pessoas sabiam o que acontecia "todo dia em todo o mundo". E, embora hoje os sofrimentos vividos em guerras distantes, de fato, tomem de assalto nossos olhos e ouvidos no instante mesmo em que ocorrem, afirmar tal coisa ainda constitui um exagero. Aquilo que em jargão jornalístico se chama de "mundo" — "dêem-nos 22 minutos e nós lhes daremos o mundo", repete uma rede de rádio várias vezes por hora — é (ao contrário do mundo) um lugar muito pequeno, tanto geográfica como tematicamente, e o que se julga digno de conhecer a seu respeito deve ser transmitido de forma compacta e enfática.

A consciência do sofrimento que se acumula em um elenco seleto de guerras travadas em terras distantes é algo construído. Sobretudo na forma como as câmeras registram, o sofrimento explode, é compartilhado por muita gente e depois desaparece de vista. Ao contrário de um relato escrito — que, conforme sua complexidade de pensamento, de referências e de vocabulário, é oferecido a um número maior ou menor de leitores —, uma foto só tem uma língua e se destina potencialmente a todos.

Nas primeiras guerras importantes registradas por fotógrafos, a Guerra da Criméia e a Guerra Civil Americana, bem como em todas as guerras até a Primeira Guerra Mundial, o combate propriamente dito esteve fora do alcance das câmeras. As fotos de guerra publicadas entre 1914 e 1918, quase todas anônimas, eram, em geral — quando de fato transmitiam algo do terror e da devastação —, de estilo épico e, freqüentemente, retratos das conseqüências: os cadáveres espalhados ou a paisagem lunar resultante de uma guerra de trincheiras; as vilas francesas arrasadas que a guerra encontrara em seu caminho. A monitoração fotográfica da guerra tal como a conhecemos teve de

esperar mais alguns anos, até ocorrer o drástico aprimoramento do equipamento profissional: câmeras leves, como a Leica, com filmes de 35 milímetros que podiam bater 36 fotos antes de ser preciso recarregar a máquina fotográfica. Agora era possível tirar fotos no calor da batalha, se a censura militar permitisse, e registrar closes bem cuidados das vítimas civis e dos soldados exauridos e enfarruscados. A Guerra Civil Espanhola (1936-39) foi a primeira guerra testemunhada ("coberta") no sentido moderno: por um corpo de fotógrafos profissionais nas linhas de frente e nas cidades sob bombardeio, cujo trabalho era imediatamente visto nos jornais e nas revistas da Espanha e do exterior. A guerra que os Estados Unidos travaram no Vietnã, a primeira a ser testemunhada dia-a-dia pelas câmeras de tevê, apresentou à população civil americana a nova teleintimidade com a morte e a destruição. Desde então, batalhas e massacres filmados no momento em que se desenrolam tornaram-se um ingrediente rotineiro do fluxo incessante de entretenimento televisivo doméstico. Criar, para determinado conflito, um nicho na consciência de espectadores expostos a dramas de toda parte do mundo demanda uma difusão e redifusão diária de imagens filmadas desse conflito. A compreensão da guerra entre pessoas que não vivenciaram uma guerra é, agora, sobretudo um produto do impacto dessas imagens.

Algo se torna real — para quem está longe, acompanhando o fato em forma de "notícia" — ao ser fotografado. Mas, não raro, uma catástrofe vivenciada se assemelhará, de maneira misteriosa, à sua representação. O atentado ao World Trade Center no dia 11 de setembro de 2001 foi classificado de "irreal", "surreal", "como um filme", em muitos dos primeiros depoimentos das pessoas que escaparam das torres ou viram o desastre de perto. (Após quatro décadas de caríssimos filmes de catástrofe produzidos em Hollywood, "como um filme" parece haver substituído a maneira pela qual os sobreviventes de uma catástrofe exprimiam o caráter a curto prazo inassimilável daquilo que haviam sofrido: "Foi como um sonho".)

O fluxo incessante de imagens (televisão, vídeo, cinema) constitui o nosso meio circundante, mas, quando se trata de recordar, a fotografia fere mais fundo. A memória congela o quadro; sua unidade básica é a imagem isolada. Numa era sobrecarregada de informação, a fotografia oferece um modo rápido de apreender algo e uma forma compacta de memorizá-lo. A foto é como uma citação ou uma máxima ou provérbio. Cada um de nós estoca, na mente, centenas de fotos, que podem ser recuperadas instantaneamente. Mencione a mais famosa foto tirada na Guerra Civil Espanhola, a do soldado republicano "alvejado" pela câmera de Robert Capa no mesmo instante em que é atingido por uma bala inimiga, e quase todos que ouviram falar dessa guerra poderão evocar a imagem granulada em preto-e-branco de um homem de camisa branca, com as mangas arregaçadas, tombando para trás na beira de uma colina, o braço direito lançado para trás enquanto a mão solta o rifle; ele está prestes a cair, morto, sobre a própria sombra.

É uma imagem chocante, e esta é a questão. Recrutadas como parte do jornalismo, contava-se com as imagens para atrair a atenção, o espanto, a surpresa. Como dizia o antigo lema da revista *Paris Match*, fundada em 1949: "O peso das palavras, o choque das fotos". A caçada de imagens mais dramáticas (como, muitas vezes, são definidas) orienta o trabalho fotográfico e constitui uma parte da normalidade de uma cultura em que o choque se tornou um estímulo primordial de consumo e uma fonte de valor. "A beleza será convulsiva, ou não será", proclamou André Breton. Ele chamou esse ideal estético de "surrealista" mas, numa cultura radicalmente renovada pela ascendência de valores mercantis, pedir que as imagens abalem, clamem, despertem parece antes um realismo elementar, além de bom senso para negócios. De que outro modo se pode obter atenção para um produto ou uma obra de arte? De que outro modo deixar uma marca mais funda quando existe uma incessante exposição a imagens e uma excessiva exposição a um punhado de imagens vistas e revistas muitas vezes? A imagem como choque e a imagem como clichê são dois aspectos da mesma presença. Sessenta e cinco anos atrás, todas as fotos eram novidades, em certa medida. (Para Woolf

— que, aliás, apareceu na capa da revista *Time* em 1937 —, seria inconcebível que um dia seu rosto viesse a ser uma imagem muito reproduzida em camisetas, canecas de café, pastas escolares, ímãs de geladeira, *mouse pads*.) Fotos de atrocidade eram raras no inverno de 1936-37: a representação dos horrores da guerra nas fotos que Woolf evoca em *Três guinéus* parecia quase um conhecimento clandestino. Nossa situação é completamente distinta. A imagem ultrafamiliar, ultracelebrada — de agonia, de ruína — constitui um elemento inevitável do nosso conhecimento da guerra mediado pela câmera.

Desde quando as câmeras foram inventadas, em 1839, a fotografia flertou com a morte. Como uma imagem produzida por uma câmera é, literalmente, um vestígio de algo trazido para diante da lente, as fotos superavam qualquer pintura como lembrança do passado desaparecido e dos entes queridos que se foram. Capturar a morte em curso era uma outra questão: o alcance da câmera permaneceu limitado enquanto ela tinha de ser carregada com esforço, montada, fixada. Mas depois que a câmera se emancipou do tripé, tornou-se de fato portátil e foi equipada com telêmetro e com uma modalidade de lentes que permitiam inéditas proezas de observação detalhada a partir de um ponto de vista distante, a fotografia adquiriu um imediatismo e uma autoridade maiores do que qualquer relato verbal para transmitir os horrores da produção da morte em massa. Se houve um ano em que o poder da fotografia para caracterizar, e não meramente registrar, as realidades mais abomináveis suplantou todas as narrativas complexas, com certeza foi 1945, com as fotos tiradas em abril e no início de maio em Bergen-Belsen, Buchenwald e Dachau, nos primeiros dias após a libertação dos campos de concentração, e com as fotos tiradas por testemunhas japonesas, como Yosuke Yamahata, nos dias seguintes à incineração da população de Hiroshima e de Nagasaki, no início de agosto.

A era do choque — para a Europa — teve início três décadas antes, em 1914. No decorrer do ano que antecedeu a Grande Guerra, como foi chamada por algum tempo, muito daquilo que se considerava seguro e garantido passou a ser visto como frágil e até indefensável. O pesadelo de um envolvimento militar suicida do qual os países em guerra foram incapazes de se desembaraçar — acima de tudo, o massacre diário nas trincheiras da frente ocidental — parecia, para muitos, haver superado a capacidade das palavras para descrevê-lo.* Em 1915, ninguém menos do que o venerável mestre do intricado ofício de tecer um casulo de palavras em torno da realidade, o mago da verbosidade , Henry James, declarou a *The New York Times*: “Em meio a tudo isso, é tão difícil fazer uso das palavras como suportar os pensamentos. A guerra esgotou as palavras; elas se enfraqueceram, deterioraram-se [...]”. E Walter Lippmann escreveu em 1922: “As fotos têm hoje o tipo de autoridade sobre a imaginação que a palavra impressa tinha no passado e que, antes dela, a palavra falada tivera. Parecem absolutamente reais”.

As fotos tinham a vantagem de unir dois atributos contraditórios. Suas credenciais de objetividade estavam embutidas. Contudo sempre tiveram, forçosamente, um ponto de vista. Eram um registro do real — incontroverso como nenhum relato verbal poderia ser, por mais imparcial que fosse —, uma vez que a máquina fazia o registro. E as fotos davam testemunho do real — uma vez que alguém havia estado lá para tirá-las.

Fotos, sustenta Woolf, “não são um argumento; são simplesmente a crua constatação de um fato, dirigida ao olho”. A verdade é que elas não são “simplesmente” coisa alguma e, sem dúvida, não são apenas encaradas como fatos, nem por Woolf nem por quem quer que seja. Pois, como ela acrescenta logo em seguida, “o olho está ligado ao cérebro; o cérebro, ao sistema nervoso. Esse sistema envia suas mensagens na velocidade de um raio através de toda a memória do passado e do sentimento do presente”. Esse truque de ilusionista permite que as fotos sejam um registro objetivo e também um testemunho pessoal, tanto uma cópia ou uma transcrição fiel de um momento da realidade como uma

interpretação dessa realidade — um feito a que a literatura aspirou por muito tempo mas que nunca conseguiu alcançar, nesse sentido literal.

Aqueles que sublinham a contundência comprobatória atribuída à criação de imagens por câmeras precisam usar de evasivas ao lidar com a questão da subjetividade do criador de imagens. Na fotografia de atrocidades, as pessoas querem o peso do testemunho sem a nódoa do talento artístico, tido como equivalente à insinceridade ou à mera trapaça. Fotos de acontecimentos infernais parecem mais autênticas quando não dão a impressão de terem sido "corretamente" iluminadas e compostas porque o fotógrafo era um amador ou — o que é igualmente aproveitável — adotou um dos diversos estilos sabidamente antiartísticos. Ao voarem baixo, em termos artísticos, essas fotos são julgadas menos manipuladoras — hoje, todas as imagens de sofrimento amplamente divulgadas estão sob essa suspeita — e menos aptas a suscitar compaixão ou identificação enganosas.

As fotos menos elaboradas não são apenas bem recebidas como portadoras de um tipo especial de autenticidade. Algumas delas podem até rivalizar com as melhores fotos, tão permissivos são os critérios para considerar uma foto memorável e eloqüente. Isso ficou demonstrado em uma exposição exemplar de fotos que documentavam a destruição do World Trade Center, montada num espaço de frente para a rua no SoHo em Manhattan, no fim de setembro de 2001. Os organizadores de *Aqui é Nova York*, como a exposição foi retumbantemente intitulada, haviam convocado todos — amadores ou profissionais — que tivessem imagens do atentado ou de suas conseqüências a trazê-las. Vieram mais de mil respostas nas primeiras semanas, e, de cada pessoa, pelo menos uma das fotos apresentadas foi aceita para a exposição. Sem autoria e sem legenda, foram todas expostas, em duas salas estreitas ou em uma série de slides projetados num dos monitores de computador (e no *site* da exposição na internet), e postas à venda, na forma de cópias feitas por uma impressora de jato de tinta de alta qualidade, todas pela mesma quantia módica, 25 dólares (a renda foi para um fundo de amparo aos filhos dos que morreram no dia 11 de setembro). Após a compra, o cliente poderia saber se havia adquirido uma foto de Gilles Peress (um dos organizadores da exposição), de James Nachtwey, ou de uma professora aposentada que, debruçada na janela do quarto do seu apartamento alugado por um preço tabelado pelo governo, em Greenwich Village, flagrara com sua câmera automática a torre norte no momento da queda. "Uma democracia fotográfica", subtítulo da exposição, passava a idéia de existirem obras de amadores tão boas quanto a dos profissionais experientes que participaram do evento. E de fato havia — o que prova algo a respeito da fotografia, ainda que não necessariamente a respeito da democracia cultural. A fotografia é a única arte importante em que um aprendizado profissional e anos de experiência não conferem uma vantagem insuperável sobre os inexperientes e os não preparados — isso ocorre por muitas razões, entre elas o grande peso do acaso (ou da sorte) no ato de fotografar, além da preferência pelo espontâneo, pelo tosco, pelo imperfeito. (Não existe nenhum termo de comparação no terreno da literatura, onde quase nada se deve ao acaso ou à sorte e onde o requinte de linguagem, em geral, não constitui objeto de punição; nem nas artes cênicas, onde o êxito autêntico é inatingível sem um aprendizado exaustivo e sem exercícios diários; ou no cinema, que não é guiado num grau relevante pelos preconceitos antiartísticos presentes em grande parte da fotografia de arte contemporânea.)

Seja a foto entendida como um objeto ingênuo ou como a obra de um artífice experiente, seu significado — e a reação do espectador — depende de como a imagem é identificada ou errôneamente identificada; ou seja, depende das palavras. A idéia organizadora, o momento, o lugar e o público devotado fizeram dessa exposição uma notável exceção. A multidão de nova-iorquinos solenes que aguardavam em fila durante horas na Prince Street, todos os dias, no outono de 2001, para ver *Aqui é Nova York* não tinha necessidade de legendas. Tinha, a bem dizer, um excesso de compreensão do que estavam vendo, prédio a prédio, rua a rua — o fogo, os detritos, o medo, a desolação, a dor. Mas um dia, é claro, as legendas serão necessárias. E as leituras equivocadas e as

recordações enganosas, e os novos usos ideológicos das fotos, farão sentir seu peso.

Normalmente, se existe alguma distância com relação ao tema, aquilo que uma foto "diz" pode ser lido de várias maneiras. Cedo ou tarde, lê-se na foto aquilo que ela *deveria* estar dizendo. Entremeie, numa longa tomada de um rosto completamente inexpressivo, imagens rápidas de um material tão discrepante como uma tigela de sopa fumegante, uma mulher dentro de um caixão e uma menina que brinca com um urso de brinquedo, e os espectadores — como demonstrou o primeiro teórico do cinema, Liev Kulechov, de forma memorável, no seu seminário, em Moscou, na década de 1920 — ficarão deslumbrados com a sutileza e a abrangência das expressões do ator. No caso de fotos paradas, usamos o que sabemos acerca do drama de que o objeto fotografado constitui uma parte. "Assembléia para distribuição de terras, Extremadura, Espanha, 1936", a fotografia já muito reproduzida de David Seymour ("Chim") de uma mulher macilenta, de pé, com um bebê no seio, olhando para cima (com atenção? com apreensão?), é muitas vezes referida como se mostrasse alguém que perscruta o céu à cata de aviões inimigos. A expressão do seu rosto e dos rostos em redor parece carregada de apreensão. A memória alterou a imagem, de acordo com as necessidades da memória, conferindo um caráter emblemático à foto de Chim não por aquilo que ela, em sua origem, mostrava (uma assembléia política ao ar livre, ocorrida quatro meses antes do início da guerra), mas por aquilo que pouco depois viria a ocorrer na Espanha e que teria uma enorme repercussão: ataques aéreos contra vilas e cidades, com o intuito puro e simples de destruí-las completamente, usados como arma de guerra pela primeira vez na Europa.** Em pouco tempo, o céu passou a abrigar aviões que despejavam bombas sobre camponeses exatamente como aqueles da foto. (Olhe de novo para a mãe que amamenta seu bebê, para a sua testa franzida, seus olhos semicerrados, sua boca entreaberta. Ela ainda parece tão apreensiva? Não parece, agora, que tem os olhos semicerrados porque o sol bate de frente em seu rosto?)

As fotos que Woolf recebeu são encaradas como uma janela para a guerra: visões transparentes do tema em foco. Ela não tinha o menor interesse em que cada foto tivesse um "autor" — que as fotos representassem a visão de *alguém* —, embora tenha sido exatamente no fim da década de 1930 que se instituiu a profissão de produzir, por meio de uma câmera, um testemunho individual da guerra e das atrocidades da guerra. No passado, publicavam-se fotos de guerra sobretudo em jornais diários e semanais. (Os jornais já publicavam fotos desde 1880.) Então, em acréscimo às revistas populares mais antigas, fundadas no fim do século xix, como *National Geographic* e *Berliner Illustrierte Zeitung*, que usavam fotos como ilustrações, surgiram revistas semanais de ampla circulação, em especial a francesa *Vu* (1929), a americana *Life* (em 1936) e a inglesa *Picture Post* (em 1938), inteiramente dedicadas a fotos (acompanhadas por textos curtos que remetiam às fotos) e a "histórias por imagens" — pelo menos quatro ou cinco fotos do mesmo fotógrafo interligadas por uma narrativa que dramatizava ainda mais as imagens. Num jornal, era a foto — em geral, havia só uma — que acompanhava a reportagem.

Ademais, quando publicada num jornal, a foto de guerra vinha cercada de palavras (a matéria que a foto ilustrava e outras matérias), ao passo que numa revista era mais provável que estivesse vizinha a uma imagem concorrente, que tentava vender alguma coisa. Quando a foto do soldado republicano tirada por Capa na hora exata da morte apareceu na revista *Life* em 12 de julho de 1937, ocupava a página direita inteira; ao lado, à esquerda, vinha um anúncio de página inteira de Vitalis, uma pomada de cabelo masculina, com uma pequena foto de alguém se exercitando no tênis e uma foto grande do mesmo homem de smoking branco ostentando na cabeça o cabelo lustroso, muito bem partido e escorrido.*** A vizinhança dessas duas páginas — em que cada emprego da câmera supõe a invisibilidade da foto ao lado — parece, hoje, não só bizarra mas também curiosamente datada.

Num sistema calcado na máxima reprodução e difusão de imagens, o ato de testemunhar requer a criação de testemunhas brilhantes, célebres por sua coragem e por sua dedicação na obtenção de

fotos importantes e perturbadoras. Um dos primeiros números de *Picture Post* (3 de dezembro de 1938), que apresentava uma coletânea de fotos de Capa sobre a Guerra Civil Espanhola, usou na capa uma foto do belo rosto do fotógrafo, de perfil, segurando uma câmera junto ao rosto: "O maior fotógrafo de guerra do mundo: Robert Capa". Os fotógrafos de guerra herdaram o glamour que o ato de ir para uma guerra ainda desfrutava entre os antibelicistas , em especial quando a guerra parecia ser um desses raros conflitos em que uma pessoa consciente era compelida a tomar partido. (A guerra na Bósnia, quase sessenta anos depois, inspirou sentimentos partidários semelhantes entre os jornalistas que viveram algum tempo na Sarajevo sitiada.) E, em contraste com a guerra de 1914-18, que, como logo ficou claro para muitos dos vencedores, fora um erro colossal, a Segunda "Guerra Mundial" foi considerada de forma unânime, pelo lado vencedor, como uma guerra necessária, uma guerra que tinha de ser travada.

O fotojornalismo conquistou o reconhecimento que lhe era devido no início da década de 1940 — tempo de guerra. Esta que foi a menos controvertida das guerras modernas, cuja justiça foi ratificada pela revelação cabal do mal nazista quando a guerra terminou, em 1945, conferiu aos fotojornalistas uma nova legitimidade, deixando pouco espaço para a dissidência de esquerda que marcara grande parte do uso sério das fotos no período entre as guerras, inclusive *Guerra contra guerra!*, de Friedrich, e as primeiras fotos de Capa, a mais famosa personagem de uma geração de fotógrafos politicamente engajados cuja obra concentrava-se na guerra e nas vítimas. Em resultado do novo consenso liberal dominante acerca da maleabilidade dos problemas sociais agudos, as questões relativas aos meios de vida e à independência dos próprios fotógrafos deslocaram-se para o primeiro plano. Uma das conseqüências foi a criação, por iniciativa de Capa e de alguns amigos (entre eles Chim e Henri Cartier-Bresson), de uma cooperativa, a Agência Fotográfica Magnum, em Paris, em 1947. O propósito imediato da Magnum — que rapidamente se tornou o consórcio de fotojornalistas mais prestigioso e mais influente — era prático: representar fotógrafos autônomos e aventureiros perante as revistas fotográficas, que os enviavam em missões jornalísticas. Ao mesmo tempo, o regulamento da Magnum, moralista a exemplo de outros regulamentos de novas organizações e associações internacionais criadas no imediato pós-guerra, preconizava uma missão ampla e eticamente árdua para os fotojornalistas: fazer a crônica de seu tempo, fosse este de guerra ou de paz, como testemunhas honestas, livres de preconceitos chauvinistas.

Na voz da agência Magnum, a fotografia declarava-se uma atividade mundial. A nacionalidade do fotógrafo e sua filiação jornalística eram, em princípio, irrelevantes. O fotógrafo poderia ser de qualquer parte. E sua esfera de ação era "o mundo". O fotógrafo era um errante que tinha como destino predileto guerras de interesse incomum (pois havia numerosas guerras).

A memória da guerra, porém, como qualquer memória, é sobretudo local. Os armênios, na maioria em diáspora, mantêm viva a memória do genocídio armênio de 1915; os gregos não esquecem a sangrenta guerra civil que assolou a Grécia, ao longo da década de 1940. Mas para uma guerra ultrapassar sua esfera imediata e tornar-se objeto da atenção internacional, precisa ser vista como uma espécie de exceção entre as guerras e representar algo mais do que o choque de interesses dos próprios beligerantes. A maioria das guerras não alcança a exigida significação mais plena. Um exemplo: a Guerra do Chaco (1932-35), uma carnificina levada a cabo pela Bolívia (1 milhão de habitantes) e pelo Paraguai (3,5 milhões de habitantes) que roubou a vida de 100 mil soldados e foi coberta por um fotojornalista alemão, Willi Ruge, cujas excelentes fotos de batalha em close andam tão esquecidas quanto essa guerra. Mas a Guerra Civil Espanhola na segunda metade da década de 1930, as guerras dos servo-croatas contra a Bósnia em meados da década de 1990, o drástico agravamento do conflito entre israelenses e palestinos que teve início em 2000 — essas contendas tiveram assegurada a atenção de muitas câmeras porque se revestiam do significado de lutas mais amplas: a Guerra Civil Espanhola, por ser uma resistência contra a ameaça fascista e (em

retrospecto) um ensaio geral para a futura guerra européia, ou "mundial"; a guerra na Bósnia, porque se tratava da resistência de um pequeno e novato país do Sul da Europa que desejava permanecer multicultural e independente, contra o poder dominante na região e contra seu programa neofascista de limpeza étnica; e o contínuo conflito em torno do caráter e do controle dos territórios reivindicados por judeus de Israel e por palestinos, em virtude da diversidade de aspectos explosivos, a começar pela fama, ou triste fama, inveterada do povo judeu, o eco sem paralelo do extermínio nazista dos judeus europeus, o apoio crucial que os Estados Unidos fornecem a Israel e a identificação desse país como um Estado de apartheid que mantém um domínio brutal sobre o território conquistado em 1967. Enquanto isso, guerras muito mais cruéis em que civis são implacavelmente massacrados por ataques aéreos e trucidados no solo (a guerra civil no Sudão, com décadas de duração, as campanhas do Iraque contra os curdos, as invasões e a ocupação russas da Tchetchênia) transcorreram relativamente isentas de documentação fotográfica.

As regiões vítimas de sofrimentos memoráveis documentados por fotógrafos de prestígio nas décadas de 1950, 1960 e no início da década de 1970 situavam-se sobretudo na Ásia e na África — as fotos de Werner Bischof das vítimas da fome na Índia, as fotos de Don McCullin das vítimas da guerra e da fome em Biafra, as fotos de W. Eugene Smith das vítimas da poluição letal em uma aldeia de pescadores japoneses. As ondas de fome na Índia e na África não constituíram meros desastres "naturais"; eram evitáveis; foram crimes de enorme magnitude. E o que aconteceu em Minamata foi obviamente um crime: a Chisso Corporation sabia que estava despejando resíduos carregados de mercúrio na baía. (Após um ano fotografando, Smith foi ferido com gravidade, com seqüelas permanentes, por capangas da empresa Chisso, que receberam ordens de pôr fim à investigação da sua câmera.) Mas a guerra é o crime mais vasto e, desde meados da década de 1960, a maioria dos mais conhecidos fotógrafos que cobrem guerras acreditaram que seu papel consistia em mostrar a "verdadeira" face da guerra. As fotos coloridas dos atormentados aldeões vietnamitas e de recrutas americanos feridos, tiradas por Larry Burrows e publicadas pela revista *Life*, a partir de 1962, sem dúvida reforçaram o clamor contra a presença americana no Vietnã. (Em 1971, Burrows foi derrubado a tiros, junto com outros três fotógrafos, quando viajava em um helicóptero militar dos Estados Unidos que sobrevoava a trilha de Ho Chi Minh, no Laos. A revista *Life* fechou em 1972, para consternação de muitos que, como eu, haviam crescido com suas reveladoras fotos de guerra e de arte e haviam sido educados por elas.) Burrows foi o primeiro fotógrafo importante a cobrir toda uma guerra em cores — mais um recurso em benefício da verossimilhança, ou seja, do impacto. No estado de ânimo político atual, o mais simpático às ações armadas desde várias décadas, as fotos de recrutas estropiados e de olheiras fundas que, no passado, pareciam subverter o militarismo e o imperialismo, podem parecer até estimulantes. O tema dessas fotos sofreu uma reformulação: jovens americanos comuns cumprindo o seu desagradável, mas nobre, dever.

Com exceção da Europa de hoje, que reivindicou o direito de renunciar à guerra, permanece tão verdadeiro como sempre foi o fato de a maioria das pessoas não questionar as racionalizações propostas pelo seu governo para dar início ou continuidade a uma guerra. São necessárias circunstâncias muito especiais para que uma guerra se torne genuinamente impopular. (A perspectiva de ser morto não é necessariamente uma delas.) Quando isso ocorre, o material reunido por fotógrafos, material que eles podem tomar como algo capaz de desmascarar o conflito, é de grande utilidade. Na ausência de um protesto desse tipo, a mesma foto antibelicista pode ser vista como uma demonstração do páthos, do heroísmo, do admirável heroísmo, numa luta inevitável que só pode ter fim com a vitória ou com a derrota. As intenções do fotógrafo não determinam o significado da foto, que seguirá seu próprio curso, ao sabor dos caprichos e das lealdades das diversas comunidades que dela fizerem uso.

*No primeiro dia da batalha de Somme, no dia 1º de julho de 1916, 60 mil soldados ingleses foram mortos ou gravemente feridos — 30 mil deles na primeira meia hora. Ao fim de quatro meses e meio, 1,3 milhão de baixas foram sofridas de ambos os lados, e a frente inglesa e francesa havia avançado oito quilômetros.

**Na maneira bárbara de Franco conduzir a guerra, nada é tão lembrado como esses ataques aéreos, em sua maioria executados pela unidade da força aérea alemã enviada por Hitler para ajudar Franco, a Legião Condor, cujo monumento é *Guernica* de Picasso. Mas esses ataques já tinham precedentes. Durante a Primeira Guerra Mundial, houvera alguns bombardeios esporádicos e relativamente ineficazes; por exemplo, os alemães atacaram com zepelins, e depois com aviões, diversas cidades, entre elas Londres, Paris e Antuérpia. De forma muito mais letal — a começar pelo ataque de aviões de combate italianos, perto de Trípoli, em outubro de 1911 —, as nações européias haviam bombardeado suas colônias. As chamadas "operações de controle aéreo" eram defendidas como uma alternativa econômica à dispendiosa opção de manter grandes guarnições incumbidas de policiar as possessões britânicas mais insubmissas. Uma delas era o Iraque, que (junto com a Palestina) passara para o domínio britânico como parte do espólio da vitória quando o Império Otomano foi desmembrado, após a Primeira Guerra Mundial. Entre 1920 e 1924, a recém-formada Força Aérea Britânica teve regularmente por alvo de suas investidas as aldeias iraquianas, não raro povoações remotas onde os nativos rebeldes poderiam tentar buscar abrigo, com os ataques "executados de forma contínua, de dia e de noite, contra casas, habitantes, plantações e rebanhos", conforme a tática traçada por um tenente-coronel, comandante da Força Aérea Britânica.

O que horrorizou a opinião pública na década de 1930 foi que o massacre de civis a partir do ar ocorreu na Espanha; não se esperava que esse tipo de coisa acontecesse *aqui*. Como sublinhou David Rieff, um sentimento semelhante atraiu a atenção para as atrocidades cometidas pelos sérvios, na Bósnia, na década de 1990, desde os campos de extermínio como Omarska, no início da guerra, até o massacre em Srebrenica, no qual a maior parte dos habitantes do sexo masculino que não conseguiram fugir — mais de 8 mil homens e meninos — foi cercada, fuzilada e empurrada para covas coletivas, quando a cidade foi abandonada pelo batalhão holandês das Forças de Proteção das Nações Unidas, e rendeu-se ao general Ratko Mladic´: não se espera que esse tipo de coisa aconteça aqui, na Europa, *nunca mais*.

***A já muito admirada foto de Capa, tirada (segundo o fotógrafo) no dia 5 de setembro de 1936, foi originalmente publicada na revista *Vu*, em 23 de setembro de 1936, acima de uma segunda foto, tirada do mesmo ângulo e com a mesma luz, de outro soldado republicano sucumbindo, o rifle caindo da mão direita, no mesmo ponto da encosta do morro; essa foto nunca foi reimpressa. A primeira foto também surgiu, pouco depois, num jornal, o *Paris-Soir*.

3.

O que significa protestar contra o sofrimento, como algo distinto de reconhecer sua existência?

A iconografia do sofrimento tem uma longa linhagem. Os sofrimentos mais comumente considerados dignos de ser representados são aqueles tidos como frutos da ira, divina ou humana. (O sofrimento decorrente de causas naturais, como enfermidades ou parto, é escassamente representado na história da arte; o sofrimento causado por acidente quase não é representado — como se não existisse sofrimento causado por descuido ou por má sorte.) A escultura de Laocoonte e seus filhos a se retorcerem, as inúmeras versões da Paixão de Cristo em pintura e em escultura e o inesgotável catálogo visual das diabólicas execuções dos mártires cristãos — essas são seguramente obras destinadas a comover e estimular, instruir e dar exemplo. O espectador pode condoer-se ante a dor do sofredor — e, no caso dos santos cristãos, sentir-se admoestado ou encorajado pela fé e pela força moral exemplares —, mas esses são destinos situados além da lástima e da controvérsia.

Parece que a fome de imagens que mostram corpos em sofrimento é quase tão sôfrega quanto o desejo de imagens que mostram corpos nus. Durante muitos séculos, na arte cristã, imagens do inferno proporcionavam essa dupla satisfação elementar. Às vezes, o pretexto podia ser uma narrativa bíblica de decapitação (Holofernes, João Batista), lendas de massacres (os meninos judeus recém-nascidos, as 11 mil virgens) ou algo do tipo, mas investidos da condição de um fato histórico real e de um destino implacável. Havia também o repertório de crueldades difíceis de olhar de frente, oriundas da antiguidade clássica; os mitos pagãos, mais ainda do que as histórias cristãs, oferecem pratos para todos os gostos. Não há nenhuma acusação moral que recai sobre a representação dessas crueldades. Apenas uma provocação: você é capaz de olhar para isso? Existe a satisfação de ser capaz de olhar para a imagem sem titubear. Existe o prazer de titubear.

Tremer ante a imagem criada por Goltzius na sua gravura em água-forte *O dragão devorando os companheiros de Cadmo* (1588), que mostra o rosto de um homem sendo abocanhado e arrancado do resto da cabeça, é muito diferente de tremer ante a foto de um veterano da Primeira Guerra Mundial cujo rosto foi destroçado por tiros. Um horror tem seu lugar numa cena complexa — figuras numa paisagem — que dá conta do engenho visual e manual do artista. O outro horror é o registro de uma câmera, feito bem de perto, o registro da indescritível e horrenda mutilação de um ser humano; isso e mais nada. Um horror inventado pode ser completamente avassalador. (Eu, por exemplo, acho difícil olhar a célebre pintura de Ticiano que representa o esfolamento de Mársias ou, na verdade, qualquer pintura sobre esse tema.) Mas, além de choque, sentimos vergonha ao olhar uma foto em close de um horror real. Talvez as únicas pessoas com direito a olhar imagens de sofrimento dessa ordem extrema sejam aquelas que poderiam ter feito algo para minorá-lo — digamos, os médicos do hospital militar onde a foto foi tirada — ou aquelas que poderiam aprender algo com a foto. Os restantes de nós somos *voyeurs*, qualquer que seja o nosso intuito.

Em cada exemplo, o horripilante nos convida a ser ou espectadores ou covardes, incapazes de olhar. Aqueles que têm estômago para olhar representam um papel autorizado por numerosas e célebres representações de sofrimento. O tormento, um tema canônico da arte, é não raro representado nas pinturas como um espetáculo, algo contemplado (ou ignorado) por outras pessoas. Subentende-se: não, isto não pode ser evitado — e a mistura de observadores atentos e desatentos sublinha essa idéia.

O costume de representar sofrimentos atrozes como algo para ser deplorado e, se possível, suprimido ingressa na história das imagens por meio de um tema específico: os sofrimentos padecidos por uma população civil nas mãos de um exército vitorioso e em furor. Trata-se de um tema essencialmente secular, que surge no século xvii, quando as reordenações de poder tornaram-se matéria para os artistas. Em 1633, Jacques Callot publicou uma série de dezoito gravuras em água-forte intituladas *Les misères et les malheurs de la guerre* (*As misérias e os infortúnios da guerra*), que representavam as atrocidades cometidas contra civis pelas tropas francesas durante a invasão e a ocupação da sua Lorraine natal, no início da década de 1630. (Seis pequenas gravuras sobre o mesmo tema, feitas por Callot antes da série maior, surgiram em 1635, ano da sua morte.) A concepção é ampla e profunda; trata-se de cenas com muitas figuras, cenas de uma história; e cada legenda é um comentário sentencioso, em versos, sobre as diversas energias e os diversos destinos retratados nas imagens. Callot começa com uma ilustração que mostra o recrutamento de soldados; põe em cena o combate feroz, o massacre, a pilhagem e o estupro, as máquinas de tortura e de execução (estrapada, forca, pelotão de fuzilamento, pelourinho, roda), a vingança dos camponeses contra os soldados; e termina com uma distribuição de recompensas. A insistência, gravura após gravura, na selvageria de um exército conquistador é espantosa e sem precedentes, mas os soldados franceses são apenas os principais malfeitores na orgia de violência e, na sensibilidade humanista cristã de Callot, há espaço não só para lamentar o fim do Ducado Independente de Lorraine como também para registrar os apuros dos soldados desamparados, após a guerra, que se põem de cócoras à margem de uma estrada, pedindo esmolas.

Callot teve sucessores, como Hans Ulrich Franck, um artista alemão menor que, em 1643, perto do fim da Guerra dos Trinta Anos, começou a fazer aquilo que viria a constituir (em 1656) uma série de 25 gravuras em água-forte, retratando o assassínio de camponeses por soldados. Mas a suprema concentração nos horrores da guerra e na vilania dos soldados chega ao paroxismo em Goya, no início do século xix. *Los desastres de la guerra* (*As desgraças da guerra*), uma seqüência numerada de 83 gravuras em água-forte feitas entre 1810 e 1820 (e só publicadas pela primeira vez, reduzidas a apenas três gravuras, em 1863, portanto 35 anos após a morte do artista), retrata as atrocidades perpetradas pelos soldados de Napoleão ao invadir a Espanha, em 1808, para sufocar a insurreição contra o domínio francês. As imagens de Goya comovem o espectador quase ao ponto do horror. Todos os ornamentos do espetacular foram suprimidos: a paisagem é uma atmosfera, uma escuridão, apenas ligeiramente esboçada. A guerra não é um espetáculo. E a série de gravuras de Goya não é uma narrativa: cada imagem, legendada por uma breve frase que deplora a iniqüidade dos invasores e a monstruosidade do sofrimento que infligiram, se sustenta de forma independente das demais. O efeito cumulativo é devastador.

As crueldades horripilantes em *As desgraças da guerra* têm o intuito de abalar, chocar, ferir o espectador. A arte de Goya, como a de Dostoiévski, parece representar um ponto crucial na história dos sentimentos morais e da dor — igualmente profunda, original, exigente. Com Goya, tem início na arte um novo padrão de receptividade aos sofrimentos. (E novos temas para a solidariedade: como, por exemplo, na sua pintura de um operário ferido, carregado para fora de um prédio em construção.) O relato das crueldades da guerra é construído como um ataque à sensibilidade do espectador. As palavras expressivas gravadas ao pé de cada imagem constituem comentários provocadores. Enquanto a imagem, como toda imagem, é um convite ao olhar, a legenda, na maioria das vezes, insiste na dificuldade exatamente de olhar. Uma voz, supostamente do artista, atormenta o espectador: você suporta olhar para isto? Uma legenda declara: Não se pode olhar (*No se puede mirar*.) Outra diz: Isto é ruim (*Esto es malo*). E outra retruca: Isto é pior (*Esto es peor*). Outra esbraveja: Isto é o pior! (*Esto es lo peor!*). Outra proclama: Bárbaros! (*Bárbaros!*). Que loucura! (*Que locura!*), grita outra. E uma outra: É demais! (*Fuerte cosa es!*). E outra: Por quê? (*Por qué?*).

A legenda de uma foto é, tradicionalmente, neutra, informativa: uma data, um lugar, nomes. Uma foto de reconhecimento da Primeira Guerra Mundial (a primeira guerra em que câmeras foram amplamente utilizadas pelo serviço militar de informações) dificilmente seria legendada assim: "Não vejo a hora de devastar tudo isto!", e do mesmo modo não anotariam no raio X de uma fratura múltipla: "O paciente na certa vai ficar manco!". Tampouco deveria haver a necessidade de falar pela foto, na voz do fotógrafo, dando garantias da veracidade da imagem, como faz Goya em *As desgraças da guerra*, ao escrever ao pé de uma imagem: Eu vi isto (*Yo lo vi*). E ao pé de outra: Esta é a verdade (*Esto es lo verdadero*). É claro que o fotógrafo o viu. E, a menos que haja algum embuste ou deturpação, é a verdade.

A linguagem comum estabelece a diferença entre imagens feitas à mão, como as de Goya, e fotos, mediante a convenção de que artistas "fazem" desenhos e pinturas, ao passo que fotógrafos "tiram" fotos. Mas a imagem fotográfica, na medida em que constitui um vestígio (e não uma construção montada com vestígios fotográficos dispersos), não pode ser simplesmente um diapositivo de algo que não aconteceu. É sempre a imagem que alguém escolheu; fotografar é enquadrar, e enquadrar é excluir. Além disso, modificar fotos precede de muito tempo a era da fotografia digital e das manipulações do programa Photoshop: para os fotógrafos, sempre foi possível adulterar uma foto. Uma pintura ou um desenho são considerados uma fraude quando se revela não terem sido feitos pelo artista a quem foram atribuídos. Uma foto — ou um documento filmado, exibido na tevê ou na internet — é considerada uma fraude quando se revela que engana o espectador quanto à cena que se propõe retratar.

O fato de as atrocidades perpetradas na Espanha pelos soldados franceses não haverem acontecido exatamente como estão retratadas — digamos, a vítima não era assim, não aconteceu perto de uma árvore — não chega a desqualificar *As desgraças da guerra*. As imagens de Goya são uma síntese. Garantem: coisas *assim* aconteceram. Em contraste, uma só foto ou diafilme garante representar exatamente o que estava diante da lente da câmera. Não se espera que uma foto evoque, mas sim que mostre. Por isso as fotos, ao contrário das imagens feitas à mão, podem servir como provas. Mas provas de quê? A insistente suspeita de que a foto de Capa intitulada "Morte de um soldado republicano" talvez não mostre o que alega (uma hipótese é que a foto registra um treinamento, perto da linha de frente) continua a assediar as discussões sobre a fotografia de guerra. Todos são literalistas quando se trata de fotos.

Imagens do sofrimento padecido durante uma guerra são, hoje, tão amplamente difundidas que é fácil esquecer como essas imagens só há pouco tempo se tornaram aquilo que se espera de fotógrafos conceituados. Historicamente, os fotógrafos ofereceram sobretudo imagens positivas da atividade guerreira e das alegrias de começar ou continuar uma guerra. Se os governos impusessem sua vontade, a fotografia de guerra, assim como a maior parte da poesia de guerra, faria rufar seus tambores em defesa do sacrifício dos soldados.

De fato, a fotografia de guerra começa com essa missão, com essa vergonha. Tratava-se da Guerra da Criméia e o fotógrafo, Roger Fenton, invariavelmente chamado de o primeiro fotógrafo de guerra, foi nada menos do que o fotógrafo "oficial" dessa guerra, enviado para a Criméia no início de 1855 pelo governo britânico, sob instigação do príncipe Albert. Reconhecendo a necessidade de um contra-ataque aos alarmantes testemunhos publicados na imprensa sobre os riscos e as privações sofridos pelos soldados britânicos despachados para lá no ano anterior, e não previstos pelas autoridades, o governo convidou um fotógrafo profissional bastante conhecido a fim de transmitir uma outra impressão, mais positiva, dessa guerra cada vez mais impopular.

Edmund Gosse, em *Pai e filho* (1907), suas memórias da infância passada na Inglaterra em meados

do século xix, relata como a Guerra da Criméia penetrou até no ambiente da sua família rigidamente religiosa e devota, ligada a uma seita evangélica chamada Irmandade de Plymouth:

> A declaração de guerra contra a Rússia trouxe o primeiro sopro de vida exterior para o nosso claustro calvinista. Meus pais assinaram um jornal diário, o que nunca haviam feito, e fatos em locais pitorescos, que meu pai e eu íamos procurar no mapa, eram debatidos com ardor.

A guerra era, e ainda é, a notícia mais irresistível — e pitoresca. (Junto com este inestimável sucedâneo da guerra, o esporte internacional.) Mas aquela guerra era mais do que notícia. Era má notícia. O abalizado, e não ilustrado, jornal londrino a que os pais de Gosse sucumbiram, *The Times*, atacava os líderes militares cuja incompetência fora responsável pelo prolongamento da guerra, motivo de tantas perdas de vidas inglesas. O número de baixas devido a outras causas que não o combate era aterrador — 22 mil soldados morreram em razão de doenças; muitos milhares perderam pernas e braços devido ao congelamento e à gangrena durante o longo inverno russo em que ocorreu o demorado sítio a Sebastopol — e muitos combates redundaram em desastre. Ainda era inverno quando Fenton chegou à Criméia para uma estada de quatro meses, depois de fechar um contrato para publicar suas fotos (na forma de estampas) em um jornal semanal menos tradicional e menos crítico, *The Illustrated London News*, expor as fotos em uma galeria e comercializá-las em forma de livro, quando voltasse à Inglaterra.

Instruído pelo Ministério da Guerra a não fotografar os mortos, os mutilados e os doentes, e impedido de fotografar a maioria dos demais temas em virtude da precária tecnologia da fotografia na época, Fenton não se acanhou de apresentar a guerra como uma honrosa excursão em grupo exclusivamente para homens. Como cada imagem demandava uma preparação química individual na câmara escura e um tempo de exposição de não menos de quinze segundos, Fenton só podia fotografar oficiais ingleses em confabulações ao ar livre, ou soldados comuns cuidando dos canhões, depois de lhes pedir que ficassem juntos, de pé ou sentados, seguissem suas instruções e não saíssem do lugar. Suas fotos são quadros vivos da vida militar atrás das linhas de frente; a guerra — movimento, desordem, drama — permanece longe da câmera. A única foto tirada por Fenton na Criméia que ultrapassa a documentação benévola é “O vale da sombra da morte”, cujo título evoca o consolo oferecido pelo salmista bíblico bem como a desgraça ocorrida no mês de outubro precedente, quando seiscentos soldados britânicos foram atacados de emboscada na planície acima de Balaklava — Tennyson chamou o local de “o vale da morte”, no poema que escreveu em memória aos soldados mortos, “A carga da Brigada Ligeira”. A foto de Fenton, em memória aos soldados mortos, é um retrato em ausência: a morte sem os mortos. É a única foto que não precisaria ser posada, pois mostra apenas uma estrada larga, sulcada por rodas, atulhada de pedras e balas de canhão, que descreve uma curva através de uma planície árida e ondulada, rumo ao vazio distante.

Uma coleção mais corajosa de imagens de morte e devastação pós-batalha, que denotam não as baixas sofridas mas uma destemida intimação dirigida ao poder militar britânico, foi feita por outro fotógrafo que esteve na Guerra da Criméia. Felice Beato, um inglês naturalizado (nascido em Veneza), foi o primeiro fotógrafo a testemunhar várias guerras: além de estar na Criméia em 1855, esteve na Rebelião de Sepoy (chamada pelos ingleses de Motim Indiano) em 1857-58, na segunda Guerra do Ópio, na China, em 1860, e nas guerras coloniais sudanesas, em 1885. Três anos depois de Fenton ter feito suas imagens anódinas de uma guerra que não correu nada bem para os ingleses, Beato festejava a feroz vitória do exército britânico contra um motim de soldados nativos indianos, que se achavam sob o comando dos ingleses, o primeiro desafio mais sério ao domínio britânico na Índia. A foto impressionante tirada por Beato do palácio Sikandarbagh devastado pelo bombardeio britânico, em Lucknow, mostra o pátio coalhado de ossos de rebeldes.

A primeira tentativa em grande escala de documentar uma guerra foi levada a efeito poucos anos

depois, durante a Guerra Civil Americana, por uma empresa de fotógrafos nortistas, liderada por Mathew Brady, que fizera retratos oficiais do presidente Lincoln. As fotos de guerra de Brady — em sua maioria, tiradas por Alexander Gardner e Timothy O'Sullivan, embora o patrão deles haja sempre recebido o crédito — mostravam temas convencionais, como acampamentos povoados por oficiais e por soldados de infantaria, cidades em estado de guerra, material bélico, embarcações e também, com enorme celebridade, soldados mortos da União e da Confederação, estirados no solo devastado de Gettysburg e Antietam. Embora o acesso ao campo de batalha representasse um privilégio concedido a Brady e sua equipe pelo próprio Lincoln, os fotógrafos não tinham uma missão oficial, como no caso de Fenton. Sua situação se desdobrou de um modo mais americano, com o patrocínio nominal do governo cedendo espaço para a força de motivações empresariais e autônomas.

A primeira justificativa para as fotos brutalmente claras, que obviamente violavam um tabu, residia no puro dever de registrar. "A câmera é o olho da história", teria dito Brady. E a história, evocada como uma verdade inapelável, se aliava ao crescente prestígio de uma certa idéia de temas que demandavam maior atenção, conhecida como realismo — idéia que, em breve, viria a ter mais defensores entre romancistas do que entre fotógrafos.* Em nome do realismo, permitia-se — exigia-se — que se mostrassem fatos desagradáveis, brutais. Fotos desse tipo também transmitem "uma moral útil" ao mostrar "o puro horror e a realidade da guerra, em oposição à sua pompa" — escreveu Gardner no texto que acompanha a foto tirada por O'Sullivan, de soldados confederados caídos, com os rostos em agonia voltados para o espectador, no álbum de fotos dele e de outros fotógrafos da firma de Brady, publicado após a guerra. (Gardner deixou a firma de Brady em 1863.) "Aqui estão os detalhes pavorosos! Que sirvam para impedir que outra calamidade como esta desabe sobre a nação." Mas a franqueza das fotos mais memoráveis em *Gardner's Photographic Sketch Book of The War* (1866) não significava que ele e seus colegas houvessem necessariamente fotografado seus temas da forma como os encontraram. Fotografar era compor (no caso de temas vivos, posar), e o desejo de dispor melhor os elementos da foto não desaparecia porque o tema estava imobilizado, ou era imóvel.

Não é de surpreender que muitas imagens clássicas dos primórdios da fotografia de guerra tenham sido encenadas, ou que seus temas tenham sido adulterados. Depois de chegar ao vale exaustivamente bombardeado nas cercanias de Sebastopol com sua câmara escura puxada a cavalo, Fenton fez duas chapas da mesma posição, com a câmera sobre um tripé: na primeira versão da célebre foto que ele viria a chamar de "O vale da sombra da morte" (apesar do título, *não* foi naquela paisagem que a Brigada Ligeira fez sua carga funesta), as balas de canhão são numerosas no terreno à esquerda da estrada, mas, antes de tirar a segunda foto — aquela que é sempre reproduzida —, ele supervisionou uma operação para espalhar as balas de canhão sobre o leito da estrada. A foto de um local ermo onde ocorreu, de fato, um grande número de mortes, a imagem feita por Beato do palácio Sikandarbagh devastado, demandou uma preparação mais cuidadosa do seu tema e foi um das primeiras representações do aspecto horripilante da guerra. O ataque ocorreu em novembro de 1857, em seguida as tropas britânicas vitoriosas e os indianos leais deram uma busca no palácio, em todos os cômodos, mataram a golpes de baioneta 1800 soldados indianos sobreviventes, que eram, então, seus prisioneiros e lançaram os cadáveres no pátio; abutres e cães fizeram o resto. Para a foto que tirou em março de 1858, Beato preparou o cenário em ruína como um cemitério de cadáveres insepultos, postando alguns nativos junto a duas colunas ao fundo e espalhando ossos humanos pelo pátio.

Pelo menos, eram ossos antigos. Hoje se sabe que a equipe de Brady rearrumou e deslocou alguns dos cadáveres de soldados recém-mortos em Gettysburg: a foto intitulada "A casa do atirador de elite rebelde, Gettysburg" é na verdade a foto do cadáver de um soldado confederado que foi deslocado de

onde estava caído, no campo de batalha, para um local mais fotogênico, um abrigo formado por várias rochas que flanqueavam uma barricada de pedras, e inclui um rifle cenográfico que Gardner pôs encostado na barricada, junto ao cadáver. (Parece não ser o tipo de rifle especial que um atirador de elite usaria, mas um rifle comum de infantaria; Gardner não sabia disso, ou não se importou.) O estranho não é que tantas célebres fotos jornalísticas do passado, entre elas algumas das mais lembradas fotos da Segunda Guerra Mundial, tenham sido, ao que tudo indica, encenadas. O estranho é que nos surpreenda saber que foram encenadas e que isso sempre nos cause frustração.

As fotos que mais nos decepcionam ao se revelarem montagens e encenações são aquelas que parecem registrar momentos de clímax íntimos, sobretudo de amor e de morte. O importante em "A morte de um soldado republicano" é que se trata de um momento real, captado por acaso; ela perderá todo valor se descobrirmos que o soldado que cai estava apenas representando para a câmera de Capa. Robert Doisneau nunca reivindicou abertamente a condição de instantâneo para uma foto tirada em 1950, para a revista *Life*, de um jovem casal beijando-se na calçada perto do Hôtel de Ville, em Paris. Contudo, a revelação, mais de quarenta anos depois, de que a foto foi uma encenação dirigida, com um homem e uma mulher contratados por um dia de trabalho para ficarem de beijinhos diante da câmera de Doisneau, provocou muitos espasmos de tristeza entre aqueles que a tinham como uma imagem venerada do amor romântico e da Paris romântica. Queremos que o fotógrafo seja um espião na casa do amor e da morte e que as pessoas fotografadas não estejam conscientes da câmera, estejam "desprevenidas". Nenhuma idéia sofisticada do que a fotografia é ou pode ser jamais enfraquecerá a satisfação proporcionada por uma foto de um acontecimento inesperado, apanhado em pleno curso, por um fotógrafo alerta.

Se só admitirmos como autênticas as fotos de guerra que resultem de o fotógrafo ter estado perto, com o obturador aberto e no momento exato, poucas fotos que documentam vitórias receberão o certificado de autenticidade. Tomemos o ato de fincar a bandeira numa elevação enquanto a batalha perde o ímpeto. A famosa foto do levantamento da bandeira americana em Iwo Jima, no dia 23 de fevereiro de 1945, vem a ser uma "reconstrução" feita por um fotógrafo da Associated Press, Joe Rosenthal, com base na foto da cerimônia matinal do hasteamento da bandeira que se seguiu à captura do monte Suribachi, ocorrida mais tarde naquele dia, e com uma bandeira maior. A história oculta por trás de uma foto igualmente consagrada, tirada no dia 2 de maio de 1945 pelo fotógrafo de guerra soviético Ievguêni Khaldei, de soldados russos hasteando a bandeira vermelha no topo do Reichstag enquanto Berlim arde em chamas, é de que essa proeza também foi encenada para a câmera. O caso de uma foto otimista, muito reproduzida, tirada em Londres em 1940, durante a Blitz, é mais complicado, pois o fotógrafo e, portanto, as circunstâncias do ato de fotografar são desconhecidos. A foto mostra, através da parede desmoronada da biblioteca sem teto e completamente destruída da Holland House, três cavalheiros de pé sobre o entulho, a uma certa distância uns dos outros, diante de duas paredes de estantes de livros miraculosamente intactas. Um deles olha para os livros; outro fisga com o dedo a lombada de um volume que está prestes a puxar da estante; o outro, com um livro na mão, está lendo — o quadro, tão elegantemente composto, só pode ter sido encenado. É agradável imaginar que a foto não seja a invenção calculada de um fotógrafo que perambulava por Kensington após um ataque aéreo e que, ao descobrir a biblioteca da grande mansão do tempo do rei James i destruída e com a parte interna à mostra, levou para o seu interior três homens a fim de fazerem o papel de leitores imperturbáveis, mas sim que três cavalheiros foram flagrados no momento em que cediam aos apelos do seu apetite de aficionados por livros, dentro da mansão destruída, e que o fotógrafo fez pouco mais do que espaçá-los de um modo distinto a fim de produzir uma foto mais incisiva. Seja como for, a foto conserva seu encanto de época e sua autenticidade como celebração de um ideal, hoje extinto, de firmeza e de sangue-frio nacionais. Com o tempo, muitas fotos encenadas se convertem em um testemunho histórico, ainda

que de um tipo impuro — como a maior parte dos testemunhos históricos.

Só a partir da Guerra do Vietnã passou a ser quase certo que nenhuma das fotos mais afamadas constituíam encenações. E isso é essencial para a autoridade moral daquelas imagens, que arderam na consciência de uma geração. A foto de horror que se tornou símbolo da Guerra do Vietnã, tirada em 1972 por Huynh Cong Ut, de crianças a correr por uma estrada e a gritar de dor, em fuga de uma aldeia que acabara de ser arrasada por bombas napalm americanas, pertence ao reino das fotos que não podem, em hipótese alguma, ser posadas. O mesmo é verdade para as fotos mais conhecidas da maioria dos fotógrafos de guerra a partir de então. O fato de ter havido tão poucas fotos de guerra encenadas desde a Guerra do Vietnã sugere que os fotógrafos têm-se mantido num padrão mais elevado de probidade jornalística. Uma parte da explicação para isso pode estar na circunstância de que, no Vietnã, a televisão tornou-se o meio de comunicação supremo no que tange a mostrar imagens de guerra, e o intrépido fotógrafo solitário com sua Leica ou sua Nikon na mão, trabalhando boa parte do tempo fora de vista, tinha agora de competir com a proximidade das equipes de tevê e aturar sua presença: o testemunho da guerra, hoje, quase nunca é uma aventura solitária. Em termos técnicos, as possibilidades de retocar e manipular fotos eletronicamente são maiores do que nunca — quase ilimitadas. Mas o costume de inventar dramáticas fotos jornalísticas, encená-las para a câmera, parece em via de se tornar uma arte perdida.

*O atenuante realismo das fotos de soldados mortos, estirados no campo de batalha, é dramatizado no romance *A marca rubra da coragem*, em que tudo é visto através da consciência aturdida e aterrorizada de alguém que poderia muito bem ter sido um daqueles soldados. O romance aguçadamente visual, monovocal e antibelicista de Stephen Crane — publicado em 1895, trinta anos após o fim da guerra (Crane nasceu em 1871) — está a uma enorme e simplificadora distância emocional do contemporâneo e multiforme tratamento que Walt Whitman dispensou ao "incidente vermelho" da guerra. Em *Drum-Taps*, ciclo de poemas de Whitman publicado em 1865 (mais tarde enfeixado no livro *Folhas da relva*), muitas vozes são chamadas a falar. Embora nada entusiástico a respeito dessa guerra, que ele igualava a um fratricídio, e a despeito de toda a sua dor com os sofrimentos de ambos os lados, Whitman não pôde deixar de ouvir a música épica e heróica da guerra. Seu ouvido o manteve marcial, ainda que ao seu modo generoso, complexo e amoroso.

4.

Captar uma morte no momento em que ocorre e embalsamá-la para sempre é algo que só as câmeras podem fazer, e fotos tiradas em campanha no momento (ou imediatamente antes) da morte estão entre as fotos de guerra mais festejadas e mais freqüentemente reproduzidas. Não pode existir a menor suspeita acerca da autenticidade do que mostra a foto tirada por Eddie Adams, em fevereiro de 1968, do chefe da polícia nacional sul-vietnamita, general-de-brigada Nguyen Ngoc Loan, dando um tiro em um homem suspeito de ser vietcongue, numa rua de Saigon. Contudo, a foto foi encenada — pelo general Loan, que levou o prisioneiro, de mãos amarradas nas costas, até a rua onde os jornalistas haviam se reunido; Loan não teria cumprido a execução sumária ali, se eles não estivessem dispostos a testemunhá-la. Postado ao lado do prisioneiro, de modo que seu perfil e o rosto do prisioneiro ficassem visíveis para as câmeras atrás dele, Loan mirou à queima-roupa. A foto de Adam mostra o momento em que a bala foi disparada; o homem morto, fazendo uma careta, ainda não começou a cair. Para o espectador — para esta espectadora —, mesmo muitos anos depois de a foto ter sido tirada... bem, pode-se fitar esses rostos por um longo tempo sem que se chegue ao fim do mistério, e da indecência, dessa situação de co-espectador.

Mais perturbadora é a oportunidade de olhar pessoas que sabem ter sido condenadas à morte: o arquivo de 6 mil fotos tiradas entre 1975 e 1979, numa prisão secreta em uma antiga escola secundária em Tuol Sleng, subúrbio de Pnhom Penh, o local de execução de mais de 14 mil cambojanos acusados de ser ou "intelectuais" ou "contra-revolucionários" — e toda a documentação dessa atrocidade representa uma cortesia dos funcionários encarregados dos registros do Khmer Vermelho, que fizeram todos eles se sentar um instante para tirar uma foto antes de serem executados.* Uma seleção dessas fotos num livro intitulado *Os campos de morte* permite, décadas depois, olhar de frente para os rostos que olham para a câmera — portanto, que olham para nós. O soldado republicano espanhol acabou de morrer, se acreditarmos no que declara aquela foto, tirada por Capa a certa distância do seu tema: tudo o que vemos é uma figura granulada, um corpo e uma cabeça, uma energia, que dá uma guinada para longe da câmera na hora em que cai. Aqueles homens e mulheres cambojanos de todas as idades, entre os quais muitas crianças, fotografados a poucos centímetros de distância, em geral da cintura para cima, estão para sempre — como na pintura *O esfolamento de Mársias*, feita por Ticiano, na qual a faca de Apolo está eternamente prestes a descer — olhando para a morte, para sempre prestes a ser assassinados, para sempre injustiçados. E o espectador se encontra na mesma posição que o funcionário atrás da câmera; a experiência é de dar náuseas. Conhece-se o nome do fotógrafo da prisão — Nhem Ein — e ele pode ser citado. As pessoas que ele fotografou, com seus rostos aturdidos, com seus torsos macilentos e a etiqueta com o número de registro presa por um alfinete no alto da camisa, permanecem como uma massa: vítimas anônimas.

E, mesmo quando têm um nome, é improvável que sejam conhecidas para "nós". Quando Woolf observa que uma das fotos que recebeu mostra um cadáver de um homem ou de uma mulher, tão mutilado que poderia muito bem ser o cadáver de um porco, sua idéia é que a escala do morticínio na guerra destrói aquilo que identifica as pessoas como indivíduos, e mesmo como seres humanos. Isso, está claro, é como a guerra parece, quando vista à distância, como uma imagem.

Vítimas, parentes angustiados, consumidores de notícias — todos possuem sua própria

proximidade ou distância da guerra. As representações mais francas da guerra, e de corpos feridos por calamidades, são de pessoas que aparentam ser mais estrangeiras e, por conseguinte, pessoas que têm menos possibilidade de ser conhecidas. Quando se trata de pessoas mais próximas da sua terra, cabe ao fotógrafo mostrar-se mais discreto.

Quando, em outubro de 1862, um mês após a batalha de Antietam, as fotos tiradas por Gardner e O'Sullivan foram expostas na galeria de Brady em Manhattan, *The New York Times* comentou:

> Os vivos que se aglomeram na Broadway talvez pouco se importem com os mortos em Antietam, mas podemos imaginar que se empurrariam com menos descaso em sua marcha pela grande avenida, e que passeariam menos sossegados, se alguns corpos gotejantes, recém-caídos no campo de batalha, estivessem estirados pela calçada. Haveria um repuxar afobado de barras de saia e uma cuidadosa escolha do local onde pisar...

Estar de acordo com a eterna acusação de que as pessoas poupadas pela guerra se mostram insensivelmente alheias aos sofrimentos padecidos fora do seu raio de visão não tornou o repórter menos ambivalente no tocante à proximidade da foto.

> Os mortos do campo de batalha muito raramente chegam a nós, mesmo em sonhos. Vemos a lista no jornal da manhã, durante o desjejum, mas nos livramos de sua recordação após o café. Contudo, o sr. Brady fez algo para trazer para perto de nós a terrível realidade e gravidade da guerra. Se ele não trouxe cadáveres e os espalhou no nosso jardim e pelas ruas, fez algo muito parecido [...]. Essas fotos têm uma nitidez terrível. Com a ajuda de lentes de aumento, podem-se distinguir até as feições do homem chacinado. Gostaríamos de estar longe da galeria, quando uma das mulheres que se debruçarem sobre as fotos reconhecer um marido, um filho ou um irmão nas linhas imóveis e sem vida dos cadáveres, que jazem prontos para as covas escancaradas.

A admiração pelas fotos se mistura com a sua desaprovação em virtude da dor que podem provocar em mulheres da família dos mortos. A câmera traz o espectador para perto, para demasiado perto; com o auxílio de uma lente de aumento — pois neste caso as lentes são duas —, a "nitidez terrível" das imagens fornece informação desnecessária e indecente. Todavia, o repórter do *Times* não consegue resistir ao melodrama que meras palavras propiciam (os "corpos gotejantes" prontos para "as covas escancaradas"), ao mesmo tempo que censura o realismo intolerável da imagem.

Na era das câmeras, fazem-se exigências novas à realidade. A coisa autêntica pode não ser assustadora o bastante e, portanto, carece de uma intensificação, ou de uma reencenação mais convincente. Assim, o primeiro filme jornalístico de uma batalha — um incidente muito difundido, ocorrido em Cuba durante a guerra hispano-americana de 1898, chamado Batalha do Monte San Juan — mostra, na verdade, um ataque encenado pouco depois pelo coronel Theodore Roosevelt e a sua unidade de voluntários de cavalaria, os Cavaleiros Valentes, para os câmeras da empresa Vitagraph, pois o verdadeiro ataque encosta acima, depois de ser filmado, foi considerado insuficientemente dramático. Ou então as imagens podem ser terríveis demais e precisam ser suprimidas em nome da decência e do patriotismo — a exemplo das imagens que mostram, sem o devido ocultamento parcial, os nossos mortos. Afinal, exibir os mortos é o que fazem os inimigos. Na Guerra dos Bôeres (1899-1902), após sua vitória em Spion Kop, em janeiro de 1900, os bôeres julgaram que seria edificante para suas próprias tropas pôr em circulação uma foto horripilante de soldados britânicos mortos. Tirada por um fotógrafo bôer desconhecido dez dias após a derrota britânica, que custou a vida de 1300 soldados, a foto oferece uma visão indiscreta de uma longa e rasa trincheira atulhada por cadáveres insepultos. O que há de especialmente agressivo na foto é a ausência de paisagem. A mixórdia de cadáveres que se estende ao longo da trincheira preenche todo o espaço da foto. A indignação britânica ante essa derradeira ofensa dos bôeres foi expressada de forma contundente, ainda que fria: tornar públicas fotos como essa, declarou o periódico *Amateur Photographer*, "não serve a nenhum propósito útil e somente apela para o lado mórbido da natureza humana".

Sempre existiu censura, mas por um longo tempo ela permaneceu incoerente, ao sabor do capricho

dos generais e dos chefes de Estado. A primeira proibição organizada da fotografia jornalística no front ocorreu durante a Primeira Guerra Mundial; os altos-comandos da Alemanha e da França só permitiam a presença de uns poucos fotógrafos militares escolhidos, perto da zona de combate. (A censura à imprensa feita pelo Estado-Maior inglês era menos inflexível.) E foram necessários outros cinqüenta anos, e o relaxamento da censura durante a primeira guerra em que houve cobertura feita pela tevê, para compreender o impacto que fotos chocantes podiam produzir no público doméstico. Na era do Vietnã, a fotografia de guerra tornou-se, como norma, uma crítica à guerra. Isso estava fadado a ter conseqüências: os meios de comunicação dominantes não têm nenhum interesse em fazer as pessoas sentirem engulhos diante das lutas para as quais estão sendo mobilizadas, muito menos em disseminar propaganda contra a guerra.

Desde essa época, a censura — o tipo mais difundido, a autocensura, bem como a censura imposta pelos militares — encontrou defensores influentes e numerosos. No início da campanha britânica nas Ilhas Falkland, em abril 1982, o governo de Margareth Thatcher garantiu acesso apenas a dois fotojornalistas — entre os recusados estava um mestre da fotografia de guerra, Don McCullin —, e só três lotes de filmes chegaram a Londres antes de as ilhas serem retomadas, em maio. Nenhuma transmissão direta pela tevê foi permitida. Desde a Guerra da Criméia, não se haviam registrado tantas restrições na cobertura de uma operação militar britânica. Revelou-se mais difícil para as autoridades americanas repetir o controle de Thatcher sobre a cobertura de suas próprias aventuras no exterior. O que os oficiais americanos fomentaram durante a Guerra do Golfo, em 1991, foram imagens da tecnoguerra: o céu, acima das pessoas que morriam, repleto dos rastros luminosos dos mísseis e das bombas — imagens que ilustravam a absoluta superioridade militar americana sobre o inimigo. Os espectadores da tevê americana não tiveram autorização de ver um filme comprado pela nbc (e que a cadeia de emissoras, depois, se recusou a exibir), que mostrava o que essa superioridade podia desencadear: o destino de milhares de recrutas iraquianos que, depois de fugirem da capital do Kuwait no fim da guerra, no dia 27 de fevereiro, foram bombardeados exaustivamente com explosivos, napalm, bombas radioativas de urânio empobrecido e bombas de fragmentação, enquanto seguiam para o norte, em comboios de veículos e a pé, pela estrada para Basra, no Iraque — um massacre que recebeu, de um oficial americano, o nome tristemente famoso de “tiro ao alvo nos patinhos”. E a maioria das ações americanas no Afeganistão, no fim de 2001, se deu fora do alcance dos novos fotógrafos.

Os critérios para o uso de câmeras no front com fins não militares tornaram-se muito mais restritivos, ao passo que a guerra tornou-se uma atividade levada a efeito com a ajuda de equipamentos óticos de precisão crescente, para localizar o inimigo. Não existe guerra sem fotografia, observou o notável esteta da guerra Ernst Jünger em 1930, refinando dessa maneira a irreprimível identificação da câmera com a arma: “disparar” a máquina fotográfica apontada para um tema e disparar a arma apontada para um ser humano. Guerrear e fotografar são atividades congruentes: “É a mesma inteligência, cujas armas de aniquilação são capazes de localizar o inimigo com exatidão de metros e de segundos”, escreveu Jünger, “que se empenha a fim de preservar o importante acontecimento histórico em detalhes nítidos”.**

A atual maneira americana predileta de guerrear desenvolveu-se à luz desse modelo. A televisão, cujo acesso ao local dos acontecimentos é limitado pelos controles do governo e pela autocensura, oferece a guerra como imagens. A guerra propriamente dita é travada, o máximo possível, à distância, mediante bombardeios, cujos alvos podem ser escolhidos, com base em informações transmitidas instantaneamente e com tecnologia de visualização, em lugares a continentes de distância: as operações diárias de bombardeio no Afeganistão, no fim de 2001 e no início de 2002, foram dirigidas do Comando Central americano em Tampa, na Flórida. O objetivo é causar ao inimigo um número de baixas suficientemente punitivo e, ao mesmo tempo, reduzir ao mínimo as

oportunidades do inimigo para infligir baixas, quaisquer que sejam; os soldados americanos e aliados que morreram devido a acidentes com viaturas ou ao "fogo amigo" (este é o eufemismo) são baixas, mas ao mesmo tempo não são.

Na era da guerra telemonitorada contra os inumeráveis inimigos do poder americano, as normas reguladoras do que deve e do que não deve ser visto ainda estão sendo elaboradas. Os produtores de programas jornalísticos na tevê e os editores de fotografia das revistas e dos jornais tomam, todos os dias, decisões que consolidam o instável consenso acerca dos limites do conhecimento do público. Muitas vezes suas decisões são cunhadas como julgamentos a respeito do "bom gosto" — sempre um critério repressivo quando invocado por instituições. Permanecer dentro dos limites do bom gosto foi a razão primária apresentada para não exibir nenhuma das horripilantes imagens dos mortos colhidas no local do atentado contra o World Trade Center, logo após o ataque no dia 11 de setembro de 2001. (Os jornais sensacionalistas, em formato tablóide, são em geral mais atrevidos do que os jornais sérios, em formato grande, quando se trata de imprimir imagens sinistras; a foto da mão amputada de um homem sobre uma pilha de entulho do World Trade Center saiu em uma edição tardia do *Daily News*, de Nova York, pouco depois do atentado; aparentemente não foi publicada em nenhum outro jornal.) E os noticiários de tevê, com seu público muito mais amplo e, portanto, muito mais receptivos às pressões dos anunciantes, trabalham sob uma coerção ainda mais rigorosa e, em sua maior parte, autopoliciada quanto ao que é "adequado" para ir ao ar. Essa nova insistência no bom gosto em uma cultura saturada de estímulos comerciais em favor de padrões de gosto mais baixos pode ser algo intrigante. Mas faz sentido se entendida como um ocultamento de uma infinidade de preocupações e de anseios a respeito da ordem pública e da moral pública que não podem ser explicitados, e também como uma indicação da incapacidade de apresentar ou defender de outra maneira as convenções tradicionais relativas ao modo de prantear os mortos. O que se pode mostrar, o que não se deveria mostrar — poucas questões suscitam um clamor público mais forte.

O outro argumento muitas vezes empregado para suprimir imagens evoca o direito dos parentes. Quando um semanário de Boston difundiu na internet um vídeo de propaganda feito no Paquistão que mostrava a "confissão" (de que ele era judeu) e o subseqüente ritual de execução do jornalista americano seqüestrado Daniel Pearl, em Karachi, no início de 2002, ocorreu um veemente debate no qual o direito da viúva de Pearl de ser poupada de mais sofrimento foi brandido contra o direito do jornal de imprimir ou difundir pela internet aquilo que julgasse adequado, e contra o direito do público de ver as imagens. O vídeo foi rapidamente retirado do ar. O notável é que ambos os lados trataram os três minutos e meio de horror como se fosse apenas um tipo de filme pornô e sádico que mostra, no fim, a morte real de um dos atores. Ninguém poderia, com base apenas no debate, saber que o vídeo continha ainda outra seqüência, uma montagem de acusações muito batidas (por exemplo, imagens de Ariel Sharom em companhia de George W. Bush na Casa Branca, crianças palestinas mortas em ataques israelenses), que o vídeo representava uma diatribe política e terminava com ameaças medonhas e uma lista de exigências específicas — coisas, talvez, capazes de sugerir que valia a pena sofrer e ver o vídeo até o fim (se a pessoa conseguisse suportar) para entender melhor a perversidade e a intransigência incomuns das forças que assassinaram Pearl. É mais fácil pensar no inimigo apenas como um selvagem que mata e depois levanta a cabeça de sua vítima para que todos vejam.

Com relação aos nossos mortos, sempre vigorou uma proibição enérgica contra mostrar o rosto descoberto. As fotos tiradas por Gardner e O'Sullivan ainda chocam porque os soldados da União e dos Confederados jazem de costas, com o rosto de alguns claramente visível. Nenhuma publicação importante, durante muitos anos, voltou a mostrar soldados americanos tombados em campo de batalha, senão, a rigor, a partir da foto capaz de demolir tabus, tirada por George Strock e publicada pela revista *Life* em setembro de 1943 — antes, a foto fora retida pelos censores militares —, de três

soldados mortos numa praia durante um desembarque na Nova Guiné. (Embora "Pracinhas mortos na praia de Buna" seja sempre apresentada como uma foto de três soldados de rosto virado para baixo sobre a areia molhada, um dos três está deitado de barriga para cima, mas o ângulo de que a foto foi tirada esconde sua cabeça.) Por ocasião do desembarque na França — 6 de junho de 1944 — apareceram fotos de baixas americanas anônimas em várias revistas, sempre de bruços, ou cobertas, ou com o rosto virado para outro lado. Quando se trata dos outros, essa dignidade não é tida como necessária.

Quanto mais remoto ou exótico o lugar, maior a probabilidade de termos imagens frontais completas dos mortos e dos agonizantes. Assim, a África pós-colonial existe na consciência do público em geral no mundo rico — além da sua música sensual — sobretudo como uma sucessão de fotos inesquecíveis de vítimas com olhos esbugalhados, desde as imagens da fome em Biafra, no fim da década de 1960, até os sobreviventes do genocídio de quase 1 milhão de tútsis em Ruanda, em 1994 e, poucos anos depois, as crianças e os adultos cujas pernas e braços foram amputados durante a campanha de terror em massa promovida pela ruf, um movimento rebelde de Serra Leoa. (Mais recentemente, as fotos mostram famílias inteiras de aldeões indigentes que morrem de Aids.) Essas imagens trazem uma mensagem dupla. Mostram um sofrimento ultrajante, injusto e que deveria ser remediado. Confirmam que esse é o tipo de coisa que acontece naquele lugar. A ubiqüidade dessas fotos e desses horrores não pode deixar de alimentar a crença na inevitabilidade da tragédia em regiões ignorantes ou atrasadas — ou seja, pobres — do mundo.

Crueldades e infortúnios comparáveis aconteceram também na Europa, em outros tempos; crueldades que ultrapassam, em volume e em monstruosidade, qualquer coisa que se possa mostrar, agora, nas regiões pobres do mundo ocorreram na Europa há não mais de sessenta anos. Mas o horror parece haver deixado a Europa, e deixado por tempo suficiente para que a atual ordem pacificada pareça inevitável. (O fato de poder haver campos de extermínio, um sítio a uma cidade e o massacre de milhares de civis que depois foram jogados em valas comuns, em solo europeu, cinqüenta anos depois do fim da Segunda Guerra Mundial, deu à guerra na Bósnia e à campanha de extermínio promovida pelos sérvios em Kosovo um interesse especial e anacrônico. Mas uma das maneiras principais de entender os crimes de guerra cometidos no Sudeste da Europa na década de 1990 consistiu em dizer que os Bálcãs, afinal, nunca fizeram de fato parte da Europa.) Em geral, os corpos com ferimentos graves que aparecem em fotos publicadas são da Ásia ou da África. Essa praxe jornalística é herdeira do costume secular de exibir seres humanos exóticos — ou seja, colonizados: africanos e habitantes de remotos países da Ásia foram mostrados, como animais de zoológico, em exposições etnológicas montadas em Londres, Paris e outras capitais européias, desde o século xvi até o início do xx. Em *A tempestade*, o primeiro pensamento de Trinculo ao encontrar-se com Calibã é que ele poderia ser apresentado em uma exposição, na Inglaterra: "muitos tolos de fim de semana, por lá, pagariam uma moeda de prata [...] podem não abrir mão de um vintém para aliviar os sofrimentos de um mendigo aleijado, mas pagam dez para ver um indiano morto". A exibição, em fotos, de crueldades infligidas a pessoas de pele mais escura, em países exóticos, continua a promover o mesmo espetáculo, esquecida das ponderações que impedem essa exposição quando se trata de nossas próprias vítimas da violência; pois o outro, mesmo quando não se trata de um inimigo, só é visto como alguém para ser visto, e não como alguém (como nós) que também vê. Porém, sem dúvida, o soldado talibã ferido que implora pela sua vida, cuja sorte foi mostrada com destaque em *The New York Times*, também tinha esposa, filhos, pais, irmãs e irmãos, alguns dos quais podem, um dia, topar com fotos coloridas do seu marido, pai, filho e irmão ao ser massacrado — se é que já não as viram.

*Fotografar presos políticos e supostos contra-revolucionários pouco antes de sua execução também foi uma rotina na União Soviética,

durante as décadas de 1930 e 1940, como revelou uma pesquisa recente nos arquivos da nkvd na região do Báltico e na Ucrânia, bem como nos arquivos centrais da Lubianka.

**Desse modo, treze anos antes da destruição de Guernica, Arthur Harris, mais tarde chefe do Comando de Bombardeios da Real Força Aérea Britânica durante a Segunda Guerra Mundial, e na época um jovem líder de esquadrilha no Iraque, definiu a campanha aérea para esmagar os nativos rebeldes naquela colônia inglesa recém-adquirida, coroada com provas fotográficas do sucesso da missão. “Os árabes e os curdos”, escreveu em 1924, “sabem agora o que significa um verdadeiro bombardeio em termos de baixas e de danos materiais; sabem agora que, em 45 minutos, uma povoação de bom tamanho (vide as fotos em anexo de Kushan-Al-Ajaza) pode ser praticamente varrida do mapa e um terço de seus habitantes pode ser morto por quatro ou cinco aparelhos que não lhes oferecem um verdadeiro alvo, nenhuma chance de glória como guerreiros e nenhum meio eficaz de fuga.”

5.

Nas expectativas modernas e no sentimento ético moderno, cabe uma posição central à convicção de que a guerra é uma aberração, ainda que inevitável. De que a paz é a norma, ainda que inatingível. Não foi assim, é claro, que a guerra foi vista ao longo da história. A guerra foi a norma, e a paz, a exceção.

A descrição da maneira exata como os corpos são feridos e mortos em combate constitui um clímax recorrente nas histórias contadas na *Ilíada*. A guerra é vista como algo que os homens fazem, de modo inveterado, sem se demoverem ante o acúmulo de sofrimento que ela inflige; e representar a guerra em palavras ou em imagens requer uma frieza aguçada e inabalável. Quando Leonardo da Vinci dá instruções para uma pintura de batalha, insiste em que os pintores tenham a coragem e a imaginação de mostrar a guerra em toda a sua abominação.

> Mostrem o conquistado e vencido pálido, com sobrancelhas levantadas e franzidas, e a pele acima das sobrancelhas sulcada pela dor [...] e os dentes separados como que num grito de lamento [...]. Mostrem os mortos, em parte ou inteiramente, cobertos de poeira [...] e deixem que se veja o sangue, pela sua cor, a fluir numa corrente sinuosa do cadáver até o pó. E outros na agonia da morte, rilhando os dentes, de olhos revirados, com os punhos cerrados contra seus corpos e com as pernas retorcidas.

A preocupação é que as imagens a serem vistas não se mostrem perturbadoras o bastante: não sejam concretas e minuciosas o bastante. A piedade pode acarretar um julgamento moral se, como sustenta Aristóteles, for considerada a emoção que se deve sentir apenas por aqueles que padecem infortúnios imerecidos. Mas a piedade, longe de ser o gêmeo natural do medo nos dramas do infortúnio catastrófico, parece diluída — atordoada — pelo medo, ao passo que o medo (pavor, terror) consegue, em geral, sufocar a piedade. Leonardo sugere que o olhar do artista seja, literalmente, impiedoso. A imagem deve estarrecer e nessa *terribilità* reside um tipo contestador de beleza.

Que um campo de batalha ensangüentado pode ser belo — no registro sublime, aterrador ou trágico do belo — é lugar-comum no tocante a imagens de guerra produzidas por artistas. A idéia não cai bem quando se aplica a imagens captadas por câmeras: encontrar beleza em fotos de guerra parece insensível. Mas a paisagem da devastação ainda é uma paisagem. Existe beleza nas ruínas. Nos meses seguintes ao atentado, reconhecer a beleza de fotos das ruínas do World Trade Center parecia frívolo, sacrílego. O máximo que se ousava dizer era que as fotos eram “surreais”, um eufemismo confuso atrás do qual se escondia a desacreditada idéia de beleza. Mas elas eram belas, muitas delas — feitas por fotógrafos veteranos como Gilles Peress, Susan Meiselas e Joel Meyerowitz, entre outros. O local do atentado propriamente dito, um cemitério em massa que recebeu o nome de “ponto zero”, nada tinha de belo, é claro. Fotos tendem a transformar, qualquer que seja o seu tema; e, como imagem, uma coisa pode ser bela — ou aterradora, ou intolerável, ou perfeitamente suportável — de um modo como não é na vida real.

Transformar é o que toda arte faz, mas a fotografia que dá testemunho do calamitoso e do condenável é muito criticada se parece “estética”, ou seja, demasiado semelhante à arte. O poder dúplice da fotografia — gerar documentos e criar obras de arte visual — produziu alguns exageros notáveis a respeito do que os fotógrafos deveriam ou não fazer. Ultimamente, o exagero mais comum é aquele que vê nesse poder dúplice um par de opostos. As fotos que retratam sofrimento não deveriam ser belas, assim como as legendas não deveriam pregar moral. Desse ponto de vista, uma

foto bela desvia a atenção do tema consternador e a dirige para o próprio veículo, comprometendo portanto o estatuto da foto como documento. A foto dá sinais misturados. Pare isto, ela exige. Mas também exclama: Que espetáculo![*]

Vejamos uma das imagens mais pungentes da Primeira Guerra Mundial: uma fileira de soldados ingleses cegos em virtude do gás venenoso — todos têm a mão pousada sobre o ombro esquerdo do soldado à sua frente —, arrastando os pés rumo a um posto de primeiros socorros. Poderia ser uma imagem de um dos filmes contundentes feitos sobre a guerra — *The Big Parade* (1925), de King Vidor; *O front ocidental em 1918*, de G. W. Pabst; *Nada de novo no front ocidental*, de Lewis Milestone; ou *The Dawn Patrol*, de Howard Hawks (todos de 1930). A circunstância de a fotografia de guerra parecer, retroativamente, tanto ecoar quanto inspirar a reconstituição de cenas de batalha em importantes filmes de guerra tem feito o espírito aventureiro dos fotógrafos produzir o resultado contrário ao esperado. O que garantiu a autenticidade da aclamada recriação do desembarque do Dia D feita por Steven Spielberg em *O resgate do soldado Ryan* (1998) foi o filme ter se baseado, entre outras fontes, em fotos tiradas, com enorme coragem, por Robert Capa durante o desembarque. Mas uma foto de guerra parece espúria, mesmo que nela não exista nada montado, quando aparenta ser uma foto de uma cena de filme. Um fotógrafo especializado na desgraça mundial (o que inclui os efeitos da guerra, mas não se restringe a isso), Sebastião Salgado, tornou-se o alvo principal da nova campanha contra a inautenticidade do belo. Em especial com o projeto de sete anos intitulado "*Migrações: humanidade em transição*", Salgado se viu sob um ataque cerrado, acusado de produzir fotos grandes, espetaculares e lindamente compostas, chamadas de "cinemáticas".

A retórica santarrona — ao estilo da mostra fotográfica de Edward Steichen intitulada *The Family of Man* — que ornamenta as exposições e os livros de Salgado prejudicou suas fotos, por mais que isso possa ser injusto. (Há muita mistificação a ser descoberta, e ignorada, nas declarações feitas por alguns dos mais admiráveis fotógrafos engajados.) As fotos de Salgado também foram tratadas com exasperação numa reação às situações demasiado comerciais em que, de forma típica, são vistos seus retratos de desgraça. Mas o problema está nas fotos em si mesmas, e não na maneira ou no lugar onde estão expostas: o problema está no seu foco voltado para os destituídos de poder, reduzidos à impotência. É significativo que os destituídos de poder não sejam designados nas legendas. Um retrato que se exime de designar seu tema torna-se cúmplice, ainda que inadvertidamente, do culto da celebridade que inflamou um apetite insaciável pelo tipo oposto de fotografia: assegurar só aos famosos a menção de seus nomes rebaixa os demais a exemplos representativos de suas ocupações, de suas etnias, de suas aflições. Tiradas em 39 países, as fotos de migração de Salgado reúnem, sob esse único título, uma multidão de causas e de modalidades de infortúnio diversas. Fazer o sofrimento avultar, globalizá-lo, pode incitar as pessoas a sentir que deveriam "importar-se" mais. Também as convida a sentir que os sofrimentos e os infortúnios são demasiado vastos, demasiado irrevogáveis, demasiado épicos para serem alterados, em alguma medida significativa, por qualquer intervenção política local. Com um tema concebido em tal escala, a compaixão pode apenas debater-se no vazio — e tornar-se abstrata. Mas toda política, como toda história, é concreta. (Sem dúvida, ninguém que reflita de fato a respeito da história pode levar a política inteiramente a sério.)

Quando ainda não eram comuns as imagens diretas da realidade, pensava-se que mostrar algo que precisava ser visto, trazer para mais perto uma realidade dolorosa, produziria necessariamente o efeito de incitar os espectadores a sentir — a sentir mais. Num mundo em que a fotografia foi posta, talentosamente, a serviço de manipulações consumistas, não se pode ter como algo líquido e certo o efeito de uma foto de uma cena lúgubre. Em conseqüência, fotógrafos e ideólogos da fotografia moralmente atentos tornaram-se cada vez mais preocupados com a exploração do sentimento (piedade, compaixão, indignação) na fotografia de guerra e com as maneiras rotineiras de provocar emoção.

Os fotógrafos-testemunhas podem julgar que é moralmente mais correto tornar o espetacular não-espetacular. Mas o espetacular exerce um grande papel nas narrativas religiosas, à luz das quais o sofrimento foi compreendido ao longo da maior parte da história ocidental. E sentir a pulsação da iconografia cristã em certas fotos de guerra ou de calamidade não constitui uma projeção sentimental. Seria difícil não discernir os contornos da *Pietà* na foto de W. Eugene Smith, de uma mulher em Minamata embalando no colo sua filha surda, cega e deformada, ou o modelo de *A descida da cruz* em diversas fotos de Don McCullin, de soldados americanos agonizantes no Vietnã. Contudo, essas maneiras de ver — que acrescentam aura e beleza — podem estar em declínio. A grande historiadora alemã Barbara Duden disse que, quando dava um curso sobre a história das representações do corpo em uma grande universidade pública estadual americana alguns anos atrás, nenhum aluno numa turma de vinte estudantes de graduação conseguiu identificar o tema de qualquer pintura consagrada sobre a flagelação de Cristo que ela lhes mostrou em diapositivos. ("Acho que é uma pintura religiosa", arriscou um deles.) A única imagem consagrada de Jesus que a maioria dos alunos se mostrou capaz de identificar foi a da crucificação.

As fotos objetificam: transformam um fato ou uma pessoa em algo que se pode possuir. E as fotos são uma espécie de alquimia, a despeito de serem tão elogiadas como registros transparentes da realidade.

Muitas vezes uma coisa parece, ou dá a sensação de que parece, "melhor" numa foto. Com efeito, uma das funções da fotografia consiste em aperfeiçoar a aparência normal das coisas. (Por isso as pessoas se decepcionam com uma foto de si mesmas que não lisonjeia sua vaidade.) Embelezar é uma das operações clássicas da câmera e tende a empalidecer qualquer reação moral àquilo que a foto mostra. Enfear, mostrar algo no que tem de pior, é uma função mais moderna: didática, ela solicita uma reação enérgica. Para apresentar uma denúncia, e talvez modificar um comportamento, os fotógrafos precisam chocar.

Um exemplo: alguns anos atrás, as autoridades de saúde pública do Canadá, onde se calculou que fumar mata 45 mil pessoas por ano, resolveram suplementar a advertência impressa em todos os maços de cigarro com uma fotografia de impacto — de pulmões cancerosos, ou de um cérebro lesionado por um coágulo, ou de um coração doente, ou de uma boca sanguinolenta em uma crise periodontal aguda. Uma pesquisa calculou, de alguma maneira, que um maço com uma foto dessas ao lado da advertência sobre os efeitos deletérios de fumar seria, provavelmente, sessenta vezes mais eficaz para estimular os fumantes a abandonar o fumo do que um maço apenas com a advertência verbal.

Vamos admitir que isso seja verdade. Mas podemos nos perguntar: por quanto tempo? Terá o choque um prazo de validade? Neste momento, os fumantes do Canadá estão virando o rosto, de nojo, quando vêem essas fotos. Os que, daqui a cinco anos, continuarem a fumar ainda se sentirão abalados? O choque pode tornar-se familiar. O choque pode enfraquecer. Mesmo que isso não aconteça, a pessoa pode *não* olhar. As pessoas têm meios de se defender do que é perturbador — neste caso, as informações desagradáveis para quem deseja continuar a fumar. Isso parece normal, ou seja, adaptativo. Assim como a pessoa pode habituar-se ao horror na vida real, pode habituar-se ao horror de certas imagens.

Contudo, existem casos em que a repetida exposição àquilo que choca, entristece, consterna não esgota a capacidade de reação compassiva. Habituar-se não é algo automático, pois imagens (portáteis, manipuláveis) obedecem a regras distintas das regras da vida real. As representações da crucificação não se tornam banais para os crentes se eles forem de fato crentes. Isso é mais verdadeiro ainda em se tratando de encenações no palco. Montagens de *Xuxingura*, talvez a narrativa

mais famosa de toda a cultura japonesa, são uma maneira segura de fazer chorar uma platéia de japoneses: no momento em que o sr. Asano admira a beleza das flores de cerejeira a caminho do local onde deverá cometer haraquiri, a platéia chora sempre, não importa quantas vezes tenha ouvido a mesma história (na forma de teatro *kabuki* ou *bunraku*, na forma de filme); o drama *ta'ziyah*, da traição e do assassinato do Imã Hussain, nunca deixa de levar a platéia iraniana às lágrimas, não importa quantas vezes já tenham visto esse mesmo martírio encenado. Ao contrário. Eles choram, em parte, porque o viram muitas vezes. As pessoas querem chorar. O páthos, em forma de narrativa, não se desgasta.

Mas as pessoas querem sentir-se horrorizadas? Provavelmente não. Todavia há fotos cujo poder não se enfraquece, em parte porque não se pode vê-las com freqüência. Fotos de rostos destroçados, que sempre irão testemunhar uma grave iniqüidade, sobreviveram a esse preço: o rosto horrivelmente desfigurado de veteranos da Primeira Guerra Mundial que sobreviveram ao inferno das trincheiras; o rosto empapado e inchado com o tecido das cicatrizes de sobreviventes das bombas atômicas americanas lançadas em Hiroshima e Nagasaki; o rosto fendido a golpes de facão dos tútsis que sobreviveram ao genocídio desencadeado pelos hútus em Ruanda — será correto dizer que as pessoas *se habituam* a essas imagens?

De fato, a própria noção de atrocidade, de crime de guerra, está associada à expectativa de alguma comprovação fotográfica. Essa comprovação, em geral, é de algo póstumo; os restos mortais, por assim dizer — os montes de crânios no Camboja de Pol Pot, as sepulturas coletivas na Guatemala e em El Salvador, na Bósnia e em Kosovo. E essa realidade póstuma representa, muitas vezes, o sumário de acusação mais incisivo que há. Como apontou Hannah Arendt pouco depois do fim da Segunda Guerra Mundial, todas as fotos e noticiários cinematográficos sobre os campos de concentração são enganosos porque mostram os campos no momento em que as tropas aliadas ali entraram. O que torna insuportáveis as imagens — os montes de cadáveres, os sobreviventes esqueléticos — não é, em absoluto, algo típico dos campos, que, quando em funcionamento, exterminavam seus prisioneiros de forma sistemática (por meio de gás, e não de fome e doença) e logo depois cremavam seus corpos. E fotos ecoam fotos: era inevitável que as fotos de prisioneiros bósnios esquálidos em Omarska, o campo de extermínio criado pelos sérvios no Norte da Bósnia em 1992, trouxessem à memória fotos tiradas nos campos de extermínio nazistas em 1945.

As fotos de atrocidades tanto ilustram como corroboram. Contornando as discussões sobre o número exato de pessoas mortas (a princípio, os números são muitas vezes inflacionados), as fotos fornecem uma amostra indelével. A função ilustrativa das fotos deixa intactos opiniões, preconceitos, fantasias e informações erradas. A informação de que morreram muito menos palestinos no ataque a Jenin do que foi declarado pelas autoridades palestinas (conforme haviam dito os israelenses desde o início) produziu muito menos impacto do que as fotos do centro do campo de refugiados arrasado. E, é claro, atrocidades que não estejam garantidas em nossa mente por imagens fotográficas bem conhecidas, ou das quais simplesmente temos muito poucas imagens — o extermínio total do povo hereró na Namíbia, decretado pela administração colonial alemã, em 1904; o ataque japonês contra a China, em especial o massacre de quase 400 mil pessoas e o estupro de 80 mil chinesas em dezembro de 1937, o chamado Estupro de Nanquim; o estupro de cerca de 130 mil mulheres ou meninas (das quais 10 mil cometeram suicídio) pelos soldados soviéticos vitoriosos, deixados à solta por seus oficiais comandantes, em Berlim, em 1945 —, parecem mais remotas. Essas são lembranças que poucos se deram ao trabalho de reivindicar.

A familiaridade de certas fotos constrói nossa idéia do presente e do passado imediato. As fotos traçam rotas de referência e servem como totens de causas: um sentimento tem mais chance de se cristalizar em torno de uma foto do que de um lema verbal. E as fotos ajudam a construir — e a revisar — nossa noção de um passado mais distante, graças aos choques póstumos produzidos pela

circulação daquelas até então desconhecidas. Fotos que todos reconhecem são, agora, parte constituinte dos temas sobre os quais a sociedade escolhe pensar, ou declara que escolheu pensar. Essas idéias são chamadas de "memórias" e isso, no fim das contas, é uma ficção. Em termos rigorosos, não existe o que se chama de memória coletiva — parte da mesma família de noções espúrias a que pertence a culpa coletiva. Mas existe uma instrução coletiva.

Toda memória é individual, irreproduzível — morre com a pessoa. O que se chama de memória coletiva não é uma rememoração, mas algo estipulado: *isto* é importante, e esta é a história de como aconteceu, com as fotos que aprisionam a história em nossa mente. As ideologias criam arquivos de imagens comprobatórias, imagens representativas, que englobam idéias comuns de relevância e desencadeiam pensamentos e sentimentos previsíveis. Fotos transformadas em pôster — a nuvem em forma de cogumelo de um teste de bomba atômica, Martin Luther King Jr. discursando no monumento a Lincoln em Washington, o astronauta na Lua — são um equivalente visual das frases de efeito ditas por políticos que costumam ser inseridas em noticiários do rádio e da tevê. Elas celebram, de um modo não menos embotado do que fazem os selos de correio, os Momentos Históricos Importantes; de fato, as imagens triunfalistas (com exceção da foto da bomba atômica) se tornam selos. Felizmente nenhuma foto dos campos de extermínio nazistas foi transformada em vinheta visual.

Uma vez que, durante um século de modernismo, a arte foi redefinida como tudo que é destinado a ser cultuado em algum tipo de museu, agora o destino de muitas coleções fotográficas é ser expostas e preservadas em instituições semelhantes a museus. Entre esses arquivos de horror, as fotos de genocídio alcançaram o maior desenvolvimento institucional. O motivo para criar repositórios públicos para essas e outras relíquias é assegurar que os crimes retratados pelas fotos continuem presentes na consciência das pessoas. Isto se chama lembrar, mas, na realidade, é bem mais do que isso.

O museu da memória, em sua proliferação atual, é produto de uma maneira de pensar, e de prantear, a destruição dos judeus europeus nas décadas de 1930 e 1940, que alcançou sua concretização institucional em Yad Vashem, em Jerusalém, no Museu em Memória do Holocausto, em Washington, e no Museu Judaico, em Berlim. Fotos e outras reminiscências da *Shoah* foram consignadas a uma recirculação permanente a fim de garantir que aquilo que mostram será lembrado. Fotos do sofrimento e do martírio de um povo são mais do que lembranças de morte, de derrota, de vitimização. Elas evocam o milagre da sobrevivência. Ter por objetivo a perpetuação das memórias significa, de forma inevitável, que se assumiu a tarefa de continuamente renovar e criar memórias — com a ajuda, sobretudo, da marca deixada por fotos exemplares. As pessoas querem ser capazes de visitar — e revigorar — suas memórias. Agora, muitos povos vitimados desejam um museu da memória, um templo para abrigar uma narrativa de seus sofrimentos que seja abrangente, organizada de forma cronológica e ilustrada. Os armênios, por exemplo, reivindicaram durante muito tempo um museu, em Washington, que institucionalizasse a memória do genocídio do povo armênio cometido pelos turcos otomanos. Mas por que não existe ainda na capital da nação, por acaso uma cidade cuja população é esmagadoramente afro-americana, um Museu da História da Escravidão? De fato, não existe em nenhum lugar dos Estados Unidos um Museu da História da Escravidão — a história completa, a partir do tráfico de escravos na própria África. Pelo visto, criar e pôr em vigor essa memória é considerado perigoso demais para a estabilidade social. O Museu em Memória do Holocausto e o futuro Museu e Monumento do Genocídio Armênio tratam daquilo que não ocorreu nos Estados Unidos, portanto o trabalho da memória não corre o risco de rebelar uma população doméstica insatisfeita contra a autoridade. Ter um museu para narrar o grande crime que foi a escravidão africana nos Estados Unidos da América seria reconhecer que o mal *esteve aqui*. Os americanos preferem retratar o mal que esteve *lá*, e do qual os Estados Unidos — uma nação

especial, a única que ao longo de toda a sua história não teve nenhum líder comprovadamente cruel — estão isentos. A circunstância de que este país, como qualquer outro, tem seu passado trágico não condiz com a crença fundadora, e ainda poderosa, no caráter excepcional dos Estados Unidos. O consenso nacional em torno da história americana como uma história de progresso constitui um novo cenário para fotos deprimentes — um cenário que dirige nossa atenção para injustiças, aqui ou em qualquer parte, para as quais os Estados Unidos se vêem como a solução ou a cura.

Mesmo na era dos cibermodelos, a mente ainda se sente, conforme imaginaram os antigos, como um espaço interno — semelhante a um teatro — em que nós representamos imagens, e são essas imagens que nos permitem recordar. O problema não é que as pessoas lembrem por meio de fotos, mas que só se lembrem das fotos. Essa lembrança por meio de fotos ofusca outras formas de compreensão e de recordação. Os campos de concentração — ou seja, as fotos tiradas quando os campos foram libertados em 1945 — constituem a maior parte daquilo que as pessoas associam ao nazismo e aos tormentos da Segunda Guerra Mundial. Mortes horrendas (por genocídio, inanição e epidemia) representam a maior parte daquilo que as pessoas retêm de toda a profusão de iniqüidades e fracassos ocorridos na África pós-colonial.

Lembrar, cada vez mais, não é recordar uma história, e sim ser capaz de evocar uma imagem. Mesmo um escritor tão impregnado pelos rituais da literatura do século xix e do início do modernismo como W. G. Sebald sentiu-se motivado a semear com fotos suas narrativas de lamento sobre vidas perdidas, sobre a natureza perdida e sobre paisagens urbanas perdidas. Sebald não foi apenas um elegíaco, mas um elegíaco militante. Ao recordar, ele queria que o leitor também recordasse.

Fotos aflitivas não perdem necessariamente seu poder de chocar. Mas não ajudam grande coisa, se o propósito é compreender. Narrativas podem nos levar a compreender. Fotos fazem outra coisa: nos perseguem. Observemos uma das imagens inesquecíveis da guerra na Bósnia, uma foto sobre a qual John Kifner, o correspondente estrangeiro do *New York Times*, escreveu: “A imagem é incisiva, uma das mais duradouras imagens das guerras nos Bálcãs: um miliciano sérvio dá um chute displicente na cabeça de uma mulher muçulmana moribunda. A imagem conta tudo o que é preciso saber”. Mas é claro que ela não nos conta tudo o que nós precisamos saber.

Graças à identificação fornecida pelo fotógrafo, Ron Haviv, sabemos que a foto foi tirada na cidade de Bijeljina, em abril de 1992, o primeiro mês da investida sérvia contra a Bósnia. Atrás, vemos um miliciano sérvio uniformizado, um jovem com óculos escuros no alto da cabeça, um cigarro entre os dedos médio e anelar da mão esquerda levantada, um rifle que pende da mão direita, a perna direita em posição de chutar o rosto de uma mulher deitada, de cara para baixo, sobre a calçada, entre dois corpos. A foto não nos diz que ela é muçulmana, embora dificilmente pudesse ser classificada de qualquer outro modo, pois por que estariam ela e mais duas pessoas estiradas ali, como mortas (por que “moribunda”?), sob o olhar de alguns soldados sérvios? Na verdade, a foto nos revela muito pouco — exceto que a guerra é um inferno e que rapazes bonitos armados são capazes de chutar a cabeça de mulheres velhas e gordas que jazem indefesas, ou já mortas.

As fotos das atrocidades bósnias foram vistas pouco depois de terem ocorrido. Assim como as fotos da Guerra do Vietnã, a exemplo das provas fornecidas por Ron Haberle do massacre ocorrido em março de 1968, cometido por um pelotão de soldados americanos contra cerca de quinhentos civis desarmados na aldeia de My Lai, elas se tornam importantes para reforçar a oposição a uma guerra que estava longe de ser inevitável, longe de ser incontrolável, e poderia ter sido interrompida muito mais cedo. Portanto as pessoas poderiam sentir-se obrigadas a olhar essas fotos, por mais horripilantes que fossem, porque havia algo a ser feito, naquele momento, a respeito daquilo que elas

retratavam. São outras as questões levantadas quando se convida o público a sensibilizar-se ante um dossiê de fotos de horrores ocorridos muito tempo atrás, fotos até então desconhecidas.

Um exemplo: uma coleção de fotos de negros vítimas de linchamento em cidades pequenas dos Estados Unidos, entre 1890 e 1930, que proporcionaram uma experiência dilacerante e reveladora para milhares de pessoas que as viram numa galeria em Nova York, em 2000. As fotos de linchamento nos falam sobre a crueldade humana. Sobre a desumanidade. Obrigam-nos a pensar na extensão do mal desencadeado especificamente pelo racismo. Inerente à perpetração desse mal é o desaforo de fotografá-lo. As fotos foram tiradas como suvenires e, algumas delas, transformadas em cartões-postais; não poucas mostram espectadores sorridentes, bons cidadãos freqüentadores da igreja, como a maioria tinha de ser, posam para uma câmera tendo como pano de fundo um corpo nu, carbonizado e mutilado, que pende de uma árvore. A exibição dessas fotos também nos transforma em espectadores.

Qual o sentido de exibir essas fotos? Para despertar indignação? Para nos sentirmos "mal", ou seja, para consternar e entristecer? Para nos ajudar a cumprir o luto? Será mesmo necessário olhar para essas fotos, uma vez que tais horrores se encontram num passado remoto o bastante para que estejam fora do alcance de qualquer punição? Tornamo-nos melhores por ver essas imagens? Será que elas de fato nos ensinam alguma coisa? Acaso não vêm apenas confirmar aquilo que já sabemos (ou queremos saber)?

Todas essas questões foram levantadas por ocasião da exposição e depois, quando foi publicado um livro de fotos, *Without Sanctuary* (*Sem refúgio*). Alguns, segundo se comentou, poderiam questionar a necessidade dessa tétrica exposição fotográfica, temendo que ela alimentasse apetites voyeurísticos e perpetuasse imagens da vitimização de negros — ou simplesmente embotasse a mente. Todavia, assim se argumentou, existe uma obrigação de "examinar" — o termo "examinar", mais clínico, substitui "olhar" — as fotos. Argumentou-se também que nos submetermos a uma provação nos ajudaria a compreender tais atrocidades não como um ato de "bárbaros", mas como o reflexo de um sistema de crença, o racismo, que, ao classificar um povo como menos humano do que outro, legitima a tortura e o assassinato. Mas talvez eles *fossem* bárbaros. Talvez seja *essa* a aparência da maioria dos bárbaros. (Eles são semelhantes a qualquer pessoa.)

Dito isso, o "bárbaro", para uma pessoa, é uma outra pessoa "que apenas faz aquilo que todos fazem". (De quantas pessoas se pode esperar algo melhor do que isso?) A questão é: a quem queremos culpar? Mais precisamente: a quem acreditamos ter o direito de culpar? As crianças de Hiroshima e Nagasaki não eram menos inocentes do que os rapazes (e algumas mulheres) afro-americanos massacrados e pendurados em árvores em cidades pequenas dos Estados Unidos. Mais de 100 mil civis, três quartos deles mulheres, foram trucidados no bombardeio aéreo da raf contra a cidade de Dresden, na noite de 13 de fevereiro de 1945; 72 mil civis foram incinerados em poucos segundos pela bomba americana lançada contra Hiroshima. A lista poderia ser muito mais longa. De novo, a quem queremos culpar? Que atrocidades do passado incurável julgamos ser nosso dever revisitar?

Provavelmente, se formos americanos, julgaremos mórbido fazer um esforço especial para ver fotos de vítimas queimadas por um bombardeio atômico ou fotos da carne de vítimas civis atingidas por napalm lançado pelos americanos na Guerra do Vietnã, mas julgaremos nosso dever olhar fotos de linchamentos — se pertencermos ao grupo das pessoas de consciência, que agora, nesta questão, são bastante numerosas. Um reconhecimento mais generalizado da monstruosidade do sistema escravista outrora vigente nos Estados Unidos, e não questionado pela maioria, é um projeto nacional de décadas recentes ao qual muitos euro-americanos se sentem obrigados a aderir. Esse projeto em curso é uma conquista importante, um marco de virtude cívica. O reconhecimento de que os Estados Unidos usaram, na guerra, um poder de fogo desproporcional (numa violação de uma das leis

fundamentais da guerra) está longe de constituir um projeto nacional. Um museu dedicado à história das guerras dos Estados Unidos que incluísse a guerra ignominiosa que os Estados Unidos travaram contra as guerrilhas nas Filipinas entre 1899 e 1902 (habilmente denunciadas por Mark Twain), e que apresentasse com imparcialidade os argumentos pró e contra o emprego da bomba atômica em 1945 sobre cidades japonesas, com provas fotográficas que mostrassem o que as armas fizeram, seria visto — agora mais do que nunca — como um esforço impatriótico.

*As fotos de Bergen-Belsen, Buchenwald e Dachau tiradas em abril e maio de 1945 por testemunhas anônimas e fotógrafos militares parecem mais legítimas do que as imagens "melhores" feitas por duas profissionais afamadas, Margaret Bourke-White e Lee Miler. Porém a crítica do olhar profissional na fotografia de guerra não constitui uma idéia recente. Walker Evans, por exemplo, detestava a obra de Bourke-White. Mas, por outro lado, Evans, que fotografou camponeses americanos pobres para um livro com o título severamente irônico de V*amos louvar agora os homens famosos*, jamais tiraria uma foto de alguém famoso.

6.

Podemos nos sentir obrigados a olhar fotos que recordam graves crimes e crueldades. Deveríamos nos sentir obrigados a refletir sobre o que significa olhar tais fotos, sobre a capacidade de assimilar efetivamente aquilo que elas mostram. Nem todas as reações a tais fotos estão sob a supervisão da razão e da consciência. A maioria das imagens de corpos torturados e mutilados suscita, na verdade, um interesse lascivo. (*As desgraças da guerra* constituem, de forma notável, uma exceção: as imagens de Goya não podem ser vistas com um ânimo lascivo. Elas não se alicerçam na beleza do corpo; os corpos estão cobertos por roupas pesadas e grossas.) Todas as imagens que exibem a violação de um corpo atraente são, em certa medida, pornográficas. Mas imagens do repugnante também podem seduzir. Todos sabem que não é a mera curiosidade que faz o trânsito de uma estrada ficar mais lento na passagem pelo local onde houve um acidente horrível. Para muitos, é também o desejo de ver algo horripilante. Chamar tal desejo de "mórbido" sugere uma aberração rara, mas a atração por essas imagens não é rara e constitui uma fonte permanente de tormento interior.

Com efeito, o mais antigo reconhecimento (até onde estou ciente) da atração exercida por corpos mutilados se encontra em uma descrição fundamental do conflito mental. Trata-se de uma passagem de *A república*, Livro iv, na qual o Sócrates de Platão descreve como a razão pode ser esmagada por um desejo vil, que leva a pessoa a se enfurecer contra uma parte da natureza. Platão vinha desenvolvendo uma teoria tripartida da função mental, constituída pela razão, pela raiva ou indignação, e pelo apetite ou desejo — numa antevisão do esquema freudiano formado de superego, ego e id (com a diferença que Platão coloca a razão no topo e a consciência, representada pela indignação, no meio). No decorrer da argumentação, a fim de ilustrar como uma pessoa pode render-se, ainda que com relutância, a atrações repulsivas, Sócrates conta uma história que ouviu acerca de Leôncio, filho de Aglaion:

> Ao avançar, um dia, do porto de Pireu, para além do muro norte da cidade, Leôncio avistou os corpos de alguns criminosos que jaziam por terra e o executor, de pé, ao lado. Quis ir até lá e vê-los, mas, ao mesmo tempo, sentiu repulsa e tentou desviar-se. Lutou durante algum tempo e cobriu os olhos, mas, por fim, o desejo foi excessivo para ele. Abrindo bem os olhos, correu até os corpos e gritou. "Pronto, aí está, olhos malditos, regalem-se à vontade com essa bela visão."

Ao evitar escolher o exemplo mais comum de uma paixão sexual imprópria ou ilegal para ilustrar a luta entre razão e desejo, Platão parece ter como líquido e certo que nós também temos um apetite por cenas de degradação, dor e mutilação.

Sem dúvida, a contracorrente profunda desse impulso desprezado também deve ser levada em conta quando se discute o efeito de fotos de atrocidades.

No início da modernidade, pode ter sido mais fácil reconhecer que existe um tropismo inato orientado para o horrível. Edmund Burke observou que as pessoas gostam de olhar para imagens de sofrimento. "Estou convicto de que extraímos um grau de prazer, e não pequeno, dos infortúnios e das dores reais dos outros", escreveu em *Investigação filosófica sobre a origem de nossas idéias do sublime e do belo* (1757). "Não há espetáculo que busquemos com mais avidez do que o de alguma calamidade invulgar e angustiante." William Hazlitt, em seu ensaio sobre o personagem Iago, de Shakespeare, e sobre a atração exercida pela vilania no palco, indaga: "Por que sempre lemos, nos jornais, as notícias sobre incêndios pavorosos e assassinatos chocantes?". Porque, responde ele, "o

amor à maldade", o amor à crueldade, é tão natural aos seres humanos como a solidariedade.

Um dos principais teóricos do erótico, Georges Bataille, tinha sobre sua escrivaninha, onde a podia olhar todos os dias, uma foto tirada na China, em 1910, de um prisioneiro no momento em que padecia "a morte de cem cortes". (Legendária, desde então, ela é reproduzida no último livro de Bataille publicado em vida, em 1961, *As lágrimas de Eros*.) "Essa fotografia", escreveu Bataille, "teve um papel decisivo na minha vida. Nunca deixei de me sentir obcecado por essa imagem de dor, a um só tempo extasiante e intolerável." Segundo Bataille, contemplar essa imagem constitui tanto uma mortificação dos sentimentos como uma libertação do conhecimento erótico assinalado como tabu — uma reação complexa que muitos devem julgar difícil de acreditar. Para a maioria, a imagem é simplesmente insuportável: já sem braços, a vítima sacrificial de diversas facas em movimento contínuo, no estágio terminal do esfolamento — uma foto, não uma pintura; um Mársias real, e não mítico —, ainda está viva, na imagem, com uma expressão tão extática em seu rosto voltado para cima quanto a de qualquer são Sebastião do Renascimento italiano. Como objetos de contemplação, imagens de atrocidades podem atender a diversas necessidades. Podem nos enrijecer contra a fraqueza. Tornar-nos mais insensíveis. Levar-nos a reconhecer a existência do incorrigível.

Bataille não diz que obtém prazer com a visão desse martírio. Mas diz que pode imaginar o sofrimento extremo como algo mais do que o mero sofrimento, como uma espécie de transfiguração. Trata-se de uma visão do sofrimento, da dor dos outros, que está enraizada no pensamento religioso e vincula a dor ao sacrifício, o sacrifício à exaltação — uma visão que não poderia ser mais alheia à sensibilidade moderna, que encara o sofrimento como um erro, um acidente ou um crime. Algo a ser corrigido. Algo a ser recusado. Algo que faz a pessoa sentir-se impotente.

Que fazer com um conhecimento como o que trazem as fotos de um sofrimento distante? As pessoas, muitas vezes, se mostram incapazes de assimilar os sofrimentos daqueles que lhes são próximos. (Um documento contundente desse tema é o filme *Hospital*, de Fredrick Wiseman.) A despeito de toda a sedução voyeurística — e da possível satisfação de saber que "isto não está acontecendo *comigo*, não estou doente, não estou morrendo, não estou metido em uma guerra" —, parece normal para as pessoas esquivarem-se de pensar sobre as provações dos outros, mesmo quando os outros são pessoas com quem seria fácil identificar-se.

Uma cidadã de Sarajevo, uma mulher completamente adepta do ideal iugoslavo a quem conheci pouco depois de chegar à cidade, pela primeira vez, em abril de 1993, me disse: "Em outubro de 1991, eu estava aqui no meu simpático apartamento, numa Sarajevo pacífica, quando os sérvios invadiram a Croácia, e lembro que quando o noticiário da noite mostrou imagens da destruição de Vukovar, a poucas centenas de quilômetros, pensei comigo mesma: 'Ah, que horror', e mudei de canal. Portanto, como posso indignar-me se alguém na França ou na Itália ou na Alemanha vê a matança que ocorre aqui, dia após dia, nos noticiários noturnos e diz: 'Ah, que horror', e procura outro programa. É normal. É humano". Onde quer que as pessoas se sintam seguras — este era o seu raciocínio amargurado e auto-recriminador —, hão de se sentir também indiferentes. Mas, sem dúvida, uma habitante de Sarajevo podia ter um motivo diferente dos estrangeiros, que davam as costas àquela cidade para esquivar-se de imagens de fatos terríveis que ocorriam naquela que então, afinal de contas, era uma outra parte do seu próprio país. O descaso dos estrangeiros, com os quais essa mulher mostrou-se tão caridosa, era também uma conseqüência do sentimento de que nada se podia fazer. A relutância dessa mulher em solidarizar-se com aquelas imagens premonitórias de uma guerra vizinha era uma expressão de desamparo e de medo.

As pessoas podem desligar a tevê não só porque uma constante dieta de imagens de violência

tornou-as indiferentes, mas porque têm medo. Como todos já observaram, existe uma curva ascendente da violência e do sadismo aceitáveis na cultura de massa: filmes, programas de tevê, quadrinhos, jogos de computador. Uma imagística que teria feito o público encolher-se e virar a cara de nojo quarenta anos atrás é vista sem sequer um piscar de olhos por qualquer adolescente nos cinemas. De fato, para muitas pessoas na maioria das culturas modernas, a brutalidade física é antes um entretenimento do que um choque. Mas nem toda violência é vista com igual distanciamento. Algumas desgraças são mais passíveis de ironia do que outras.*

O que pode ter levado as pessoas no estrangeiro a desligar a tevê diante das imagens terríveis foi, por exemplo, a circunstância de a guerra na Bósnia não cessar e de os líderes declararem que se tratava de uma situação insolúvel. Como uma guerra, qualquer guerra, não parece algo passível de ser interrompido, as pessoas se tornam menos sensíveis aos horrores. A compaixão é uma emoção instável. Ela precisa ser traduzida em ação, do contrário definha. A questão é o que fazer com os sentimentos que vieram à tona, com o conhecimento que foi transmitido. Se sentirmos que não há nada que "nós" possamos fazer — mas quem é esse "nós"? — e também nada que "eles" possam fazer — e quem são "eles"? —, passamos a nos sentir entediados, cínicos, apáticos.

E não é necessariamente melhor estar comovido. O sentimentalismo, como se sabe, é perfeitamente compatível com um gosto pela brutalidade e por coisas ainda piores. (Lembremos o exemplo clássico do comandante de Auschwitz que volta para casa à noite, abraça a esposa e os filhos e senta-se ao piano para tocar Schubert antes do jantar.) As pessoas não se insensibilizam àquilo que lhes é mostrado — se é que essa é a maneira correta de descrever o que ocorre — por causa da *quantidade* de imagens despejada em cima delas. É a passividade que embota o sentimento. Os estados definidos como apatia, anestesia moral ou emocional, são repletos de sentimentos; os sentimentos são raiva e frustração. Mas, se ponderarmos quais emoções seriam desejáveis, parece demasiado simples escolher a solidariedade. A proximidade imaginária do sofrimento infligido aos outros que é assegurada pelas imagens sugere um vínculo entre os sofredores distantes — vistos em close na tevê — e o espectador privilegiado, um vínculo simplesmente falso, mais uma mistificação de nossas verdadeiras relações com o poder. Na mesma medida em que sentimos solidariedade, sentimos não ser cúmplices daquilo que causou o sofrimento. Nossa solidariedade proclama nossa inocência, assim como proclama nossa impotência. Nessa medida (a despeito de todas as nossas boas intenções), ela pode ser uma reação impertinente — senão imprópria. Pôr de parte a solidariedade que oferecemos aos outros, quando assediados por uma guerra ou por assassinatos políticos, a fim de refletirmos sobre o modo como os nossos privilégios se situam no mesmo mapa que o sofrimento deles e podem — de maneiras que talvez prefiramos não imaginar — estar associados a esse sofrimento, assim como a riqueza de alguns pode supor a privação para outros, é uma tarefa para a qual as imagens dolorosas e pungentes fornecem apenas uma centelha inicial.

*É revelador que Andy Warhol, um *connaisseur* em matéria de morte e um alto sacerdote dos prazeres da apatia, se sentisse atraído por notícias sobre mortes violentas (desastres de automóvel e de avião, suicídios, execuções). Mas suas transcrições em silk-screen excluíam a morte na guerra. Uma foto jornalística de uma cadeira elétrica e uma manchete espalhafatosa de um jornal popular, "129 morrem em avião", sim. "Hanói bombardeada", não. A única foto referente à violência da guerra que Wahrol converteu em silk-screen foi uma imagem que se tornou emblemática; ou seja, um clichê: a nuvem em forma de cogumelo de uma bomba atômica, multiplicada como numa cartela de selos de correio (a exemplo do rosto de Marilyn Monroe, de Jackie Onassis, de Mao Tsé-Tung), para ilustrar sua opacidade, sua fascinação, sua banalidade.

7.

Ponderemos sobre duas idéias muito disseminadas — hoje, quase com a dimensão de lugares-comuns — em torno do impacto da fotografia. Como encontro essas idéias formuladas em meus próprios ensaios sobre fotografia — o primeiro deles escrito trinta anos atrás —, sinto uma tentação irresistível de questioná-las.

A primeira idéia é que a atenção pública é guiada pelas atenções da mídia — ou seja, de forma mais categórica, pelas imagens. Quando há fotos, uma guerra se torna "real". Assim, o protesto contra a Guerra do Vietnã foi mobilizado por imagens. O sentimento de que algo tinha de ser feito a respeito da guerra na Bósnia foi construído a partir das atenções dos jornalistas — "o efeito cnn", como foi às vezes chamado — que trouxeram imagens de Sarajevo sitiada para o interior de milhões de salas de estar, noite após noite, durante mais de três anos. Esses exemplos ilustram a influência determinante das fotos para definir a que catástrofes e crises nós prestamos atenção, com o que nos importamos e, por fim, que juízos estão associados a esses conflitos.

A segunda idéia — pode parecer o inverso do que acabei de formular — é que, num mundo saturado, ou melhor, hipersaturado de imagens, aquelas que deveriam ser importantes para nós têm seu efeito reduzido: tornamo-nos insensíveis. No fim, tais imagens apenas nos tornam um pouco menos capazes de sentir, de ter nossa consciência instigada.

No primeiro dos seis ensaios do livro *Sobre fotografia* (1977), afirmei que se um fato conhecido mediante fotos se torna sem dúvida mais real do que se tais fotos nunca tivessem sido vistas, após uma exposição repetida, no entanto, esse mesmo fato se torna também menos real. Na mesma medida em que criam solidariedade, escrevi, as fotos atrofiam a solidariedade. Isso é verdade? Achei que era, quando o escrevi. Agora, não estou tão certa. Qual a prova de que as fotos produzem um impacto decrescente, de que nossa cultura de espectadores neutraliza a força moral das fotos de atrocidades?

A questão propicia um exame do principal meio de comunicação jornalístico, a tevê. Uma imagem tem sua força drenada pela maneira como é usada, pelos lugares onde é vista e pela freqüência com que é vista. Imagens mostradas na tevê são, por definição, imagens das quais, mais cedo ou mais tarde, as pessoas se cansam. O que parece insensibilidade se origina na instabilidade da atenção que a tevê intencionalmente provoca e nutre por meio da sua superabundância de imagens. A saciedade de imagens mantém a atenção ligeira, mutável, relativamente indiferente ao conteúdo. O fluxo contínuo de imagens impossibilita uma imagem privilegiada. O xis da questão na tevê é que se pode mudar de canal, é normal mudar de canal, ficar inquieto, entediado. Os consumidores desanimam. Têm de ser estimulados, sacudidos sem cessar. O conteúdo é apenas um desses estímulos. Um interesse mais reflexivo pelo conteúdo demanda uma certa intensidade de consciência — exatamente aquilo que é enfraquecido pelas expectativas expressas em imagens difundidas pela mídia, cuja rarefação de conteúdo contribui, mais do que qualquer outra coisa, para o embotamento do sentimento.

O argumento de que a vida moderna consiste em uma dieta de horrores que nos corrompe e a que nos habituamos gradualmente é uma idéia básica da crítica da modernidade — uma crítica quase tão antiga quanto a própria modernidade. Em 1800, Wordsworth, no prefácio a *Lirical Ballads*, denunciou a corrupção da sensibilidade produzida pelos "graves fatos nacionais que ocorrem

diariamente e pelo crescente acúmulo de homens nas cidades, onde a uniformidade de suas ocupações produz um anseio de acontecimentos extraordinários, que a veloz comunicação de informações satisfaz continuamente". Esse processo de superestimulação age "com a finalidade de embotar a capacidade de discernimento da mente" e "reduzi-la a um estágio quase de torpor selvagem".

O poeta inglês destacou o embotamento mental produzido por fatos "diários" e notícias "constantes" de "acontecimentos extraordinários". (Em 1800!) A que tipo de acontecimento exatamente ele se refere foi discretamente deixado a cargo da imaginação do leitor. Cerca de sessenta anos depois, outro grande poeta e diagnosticador cultural — francês e, portanto, tão autorizado a ser hiperbólico quanto os ingleses são propensos ao eufemismo — apresentou uma versão mais candente do mesmo ataque. Eis o que Baudelaire escreve em seu diário no início da década de 1860:

> É impossível passar os olhos por qualquer jornal, de qualquer dia, mês ou ano, sem descobrir em todas as linhas os traços mais pavorosos da perversidade humana [...]. Qualquer jornal, da primeira à última linha, nada mais é do que um tecido de horrores. Guerras, crimes, roubos, linchamentos, torturas, as façanhas malignas dos príncipes, das nações, de indivíduos particulares; uma orgia de atrocidade universal. E é com este aperitivo abominável que o homem civilizado diariamente rega o seu repasto matinal.

Os jornais ainda não traziam muitas fotos quando Baudelaire escreveu. Mas isso não torna sua descrição denunciatória do burguês que se senta, com seu jornal matutino, para tomar o café-da-manhã com um desfile dos horrores do mundo, nem um pouco diferente da crítica atual contra a quantidade de horror dessensibilizante que recebemos todos os dias, pela televisão bem como pelo jornal matutino. Tecnologias mais recentes proporcionam uma alimentação incessante: todas as imagens de desgraça e de atrocidade que conseguirmos ver, no tempo que conseguirmos arranjar.

Desde *Sobre fotografia*, muitos críticos sugeriram que os martírios da guerra — graças à tevê — se transformaram em uma banalidade de todas as noites. Inundados por imagens do tipo que, no passado, chocava e causava indignação, estamos perdendo nossa capacidade de reagir. A compaixão, distendida até seu limite, está ficando entorpecida. Esse é o diagnóstico a que estamos familiarizados. Mas, de fato, o que se pede, aqui? Que se restrinjam as imagens de chacina a, digamos, uma vez por semana? De forma mais geral, que trabalhemos em favor daquilo que, em *Sobre fotografia*, chamei de "ecologia de imagens"? *Não* vai existir uma ecologia de imagens. Nenhum Comitê de Guardiões vai racionar o horror a fim de conservar o frescor da capacidade de chocar. E os horrores propriamente ditos não vão abrandar-se.

A idéia proposta em *Sobre fotografia* — que nossa capacidade de reagir a nossas experiências com frescor emocional e com pertinência ética vem sendo minada pela difusão implacável de imagens vulgares e estarrecedoras — poderia ser chamada de uma crítica conservadora à difusão de tais imagens.

Chamo esse argumento de conservador porque o alvo da erosão é o *sentido* de realidade. Há ainda uma realidade que existe, independente das tentativas de enfraquecer sua autoridade. O argumento constitui, de fato, uma defesa da realidade e dos ameaçados padrões para se reagir a ela mais plenamente.

Nos termos do ataque mais radical — cínico — contra essa crítica, nada existe para se defender: o enorme estômago da modernidade digeriu a realidade e cuspiu essa papa, em forma de imagens. Segundo uma análise muito influente, vivemos numa "sociedade do espetáculo". Toda situação tem de se transformar em espetáculo para ser real — ou seja, interessante — para nós. As próprias pessoas aspiram a tornar-se imagens: celebridades. A realidade renunciou. Só existem representações: mídia.

Bela retórica, essa. E para muitos bastante persuasiva, porque uma das características da

modernidade é que as pessoas gostam de ter a sensação de que podem prever sua própria experiência. (Esse modo de ver se associa especialmente à obra do falecido Guy Debord, que julgava descrever uma ilusão, uma mistificação, e à obra de Jean Baudrillard, que afirma crer que imagens, realidades simuladas, são tudo o que existe agora; parece um tipo de especialidade francesa.) É comum dizer-se que a guerra, assim como tudo o que parece real, é midiática. Esse foi o diagnóstico de vários franceses importantes que foram visitar rapidamente Sarajevo durante o sítio, entre eles André Glucksmann: a guerra não seria vencida ou perdida por nada que acontecesse em Sarajevo, ou mesmo na Bósnia, mas em função do que acontecesse na mídia. Muitas vezes se afirma que o "Ocidente" passou, cada vez mais, a ver a guerra, propriamente dita, como um espetáculo. Declarações da morte da realidade — como da morte da razão, da morte do intelectual, da morte da literatura séria — parecem ter sido aceitas sem maior reflexão por muitos que tentam compreender o que há de errado, ou de vazio, ou de estupidamente triunfante, na política e na cultura contemporâneas.

Dizer que a realidade se transforma num espetáculo é um provincianismo assombroso. Universaliza o modo de ver habitual de uma pequena população instruída que vive na parte rica do mundo, onde as notícias precisam ser transformadas em entretenimento — esse estilo maduro de ver as coisas, que constitui uma aquisição suprema do "moderno" e um pré-requisito para desmantelar as formas tradicionais de política fundada em partidos, que propiciam discórdia e debate genuínos. Supõe que todos sejam espectadores. De modo impertinente e sem seriedade, sugere que não existe sofrimento verdadeiro no mundo. Mas é absurdo identificar o mundo a essas regiões de países abastados onde as pessoas gozam o dúbio privilégio de ser espectadores ou furtar-se a ser espectadores da dor de um outro povo, assim como é absurdo fazer generalizações acerca da capacidade de se mostrar sensível aos sofrimentos de outros com base na atitude desses consumidores de notícias, que não conhecem, na própria pele, nada a respeito de guerra, de injustiça em massa e de terror. Existem centenas de milhões de espectadores de tevê que estão longe de sentirem-se impassíveis ante o que vêem na televisão. Eles não se dão ao luxo de fazer pouco-caso da realidade.

Tornou-se um clichê da discussão cosmopolita em torno de imagens de atrocidade supor que elas produzem um efeito reduzido e que existe algo intrinsecamente cínico acerca da sua difusão. Por mais que agora se considerem importantes as imagens de guerra, isso não desfaz a suspeita que paira em torno do interesse por essas imagens e das intenções daqueles que as produzem. Essa reação provém das duas extremidades do espectro: dos cínicos, que nunca estiveram perto de uma guerra, e dos esgotados pela guerra, que padecem as desgraças fotografadas.

Cidadãos da modernidade, consumidores de violência como espetáculo, adeptos da proximidade sem risco aprendem a ser cínicos a respeito da possibilidade da sinceridade. Algumas pessoas farão qualquer coisa a fim de não se comover. Como é fácil, da sua poltrona, longe do perigo, reivindicar uma posição de superioridade. Com efeito, ridicularizar os esforços daqueles que deram testemunho dos fatos em zonas de guerra tachando seu trabalho de "turismo de guerra" é um ponto de vista tão recorrente que invadiu até o debate sobre a fotografia de guerra como profissão.

Persiste o sentimento de que o apetite por tais imagens é um apetite vulgar ou baixo; que é o comércio do macabro. Em Sarajevo, nos anos do sítio, não era raro ouvir, no meio de um bombardeio ou das descargas de atiradores de tocaia, um habitante de Sarajevo gritar para os fotojornalistas, facilmente identificáveis graças ao equipamento pendurado em seu pescoço: "Vocês estão secos por uma explosão para poderem fotografar alguns cadáveres, não é?".

Às vezes estavam, se bem que com menos freqüência do que se poderia imaginar, visto que o fotógrafo na rua, no meio de um bombardeio ou das descargas de atiradores de tocaia, corre tanto risco de ser morto quanto os civis que focaliza. Além do mais, buscar uma boa matéria não era o

único motivo para a avidez e a coragem dos fotojornalistas que cobriram o sítio. No decorrer do conflito, a maioria dos tarimbados jornalistas que cobriam os acontecimentos em Sarajevo não se manteve neutra. E os habitantes da cidade queriam que seus apuros fossem registrados em fotos: as vítimas têm interesse na representação de seus sofrimentos. Mas desejam que seu sofrimento seja visto como algo único. No início de 1994, o fotojornalista inglês Paul Lowe, que havia mais de um ano vivia na cidade sitiada, montou uma exposição, numa galeria de arte parcialmente destruída, com fotos que havia tirado ali mesmo, ao lado de outras, tiradas na Somália, anos antes; os habitantes de Sarajevo, conquanto sequiosos de ver novas imagens da destruição em curso da sua cidade, mostraram-se ofendidos pela inclusão das fotos da Somália. Lowe pensara que a questão era muito simples. Ele era um fotógrafo profissional e ali estavam dois conjuntos de fotos de que se orgulhava. Para os habitantes de Sarajevo, também era muito simples. Pôr seus sofrimentos lado a lado com os sofrimentos de outro povo significava compará-los (qual o pior inferno?), rebaixar o martírio de Sarajevo a mero exemplo. As atrocidades ocorridas em Sarajevo nada tinham a ver com o que se passava na África, exclamavam eles. Sem dúvida, havia um traço racista na sua indignação — bósnios são europeus, o povo de Sarajevo nunca se cansava de sublinhar esse fato para seus amigos estrangeiros. Mas eles também teriam protestado se fotos de atrocidades cometidas contra civis na Tchetchênia ou em Kosovo, na realidade em qualquer outro país, tivessem sido incluídas na exposição. É intolerável ter o próprio sofrimento equiparado ao de outra pessoa.

8.

Mostrar um inferno não significa, está claro, dizer-nos algo sobre como retirar as pessoas do inferno, como amainar as chamas do inferno. Contudo, parece constituir um bem em si mesmo reconhecer, ampliar a consciência de quanto sofrimento causado pela crueldade humana existe no mundo que partilhamos com os outros. Alguém que se sinta sempre surpreso com a existência de fatos degradantes, alguém que continue a sentir-se decepcionado (e até incrédulo) diante de provas daquilo que os seres humanos são capazes de infligir, em matéria de horrores e de crueldades a sangue-frio, contra outros seres humanos, ainda não alcançou a idade adulta em termos morais e psicológicos.

Ninguém, após certa idade, tem direito a esse tipo de inocência, de superficialidade, a esse grau de ignorância ou amnésia.

Existe, agora, um vasto repertório de imagens que torna mais difícil a manutenção dessa deficiência moral. Deixemos que as imagens atrozes nos persigam. Mesmo que sejam apenas símbolos e não possam, de forma alguma, abarcar a maior parte da realidade a que se referem, elas ainda exercem uma função essencial. As imagens dizem: é isto o que seres humanos são capazes de fazer — e ainda por cima voluntariamente, com entusiasmo, fazendo-se passar por virtuosos. Não esqueçam.

Isso não é absolutamente o mesmo que pedir às pessoas que recordem um surto de maldade especialmente monstruoso. (“Nunca esqueçam.”) Talvez se atribua um valor demasiado à memória, e pouco valor ao pensamento. Recordar *é* um ato ético, tem um valor ético em si mesmo e por si mesmo. A memória é, de forma dolorosa, a única relação que podemos ter com os mortos. Portanto a crença de que recordar constitui um ato ético é profunda em nossa natureza de seres humanos, pois sabemos que vamos morrer e ficamos de luto por aqueles que, no curso normal da vida, morrem antes de nós — avós, pais, professores e outros amigos. Insensibilidade e amnésia parecem andar juntas. Mas a história dá sinais contraditórios no tocante ao valor de recordar, quando se trata do período muito mais longo que corresponde a uma história coletiva. Existe simplesmente injustiça demais no mundo. E recordar demais (agressões antigas: sérvios, irlandeses) gera rancor. Fazer as pazes significa esquecer. Para reconciliar-se, é necessário que a memória seja imperfeita e limitada.

Se o objetivo é ter um espaço para viver a própria vida, então é desejável que o registro de injustiças específicas se dilua em uma compreensão mais geral de que os seres humanos de toda parte cometem coisas terríveis uns contra os outros.

Plantados diante das telinhas — televisões, computadores, palmtops —, podemos surfar por imagens e notícias sucintas a respeito de desgraças em todo o mundo. Parece haver uma quantidade de notícias desse tipo maior do que havia antes. Provavelmente isso é uma ilusão. Ocorre apenas que a difusão de notícias abrange “o mundo inteiro”. E o sofrimento de determinadas pessoas tem um interesse muito mais intrínseco para determinado público (admitindo-se que o sofrimento deva ter um público) do que o sofrimento de outras pessoas. A circunstância de as notícias sobre guerra estarem hoje disseminadas por todo o mundo não significa que a capacidade de pensar nas aflições de pessoas distantes tenha se tornado significativamente maior. Na vida moderna — vida em que há

uma superabundância de coisas a que somos chamados a prestar atenção —, parece normal dar as costas para imagens que nos fazem simplesmente sentir-nos mal. Muito mais pessoas mudariam de canal caso os noticiários dedicassem mais tempo a detalhes do sofrimento humano causado por guerra e outras infâmias. Mas, provavelmente, não é verdade que as pessoas estejam menos sensíveis.

O fato de não estarmos completamente transformados, de podermos dar as costas, virar a página, mudar de canal, não impugna o valor ético de uma agressão por meio de imagens. Não é um defeito o fato de não ficarmos atormentados, de não sofrermos *o bastante* quando vemos essas imagens. Tampouco tem a foto a obrigação de remediar nossa ignorância acerca da história e das causas do sofrimento que ela seleciona e enquadra. Tais imagens não podem ser mais do que um convite a prestar atenção, a refletir, aprender, examinar as racionalizações do sofrimento em massa propostas pelos poderes constituídos. Quem provocou o que a foto mostra? Quem é responsável? É desculpável? É inevitável? Existe algum estado de coisas que aceitamos até agora e que deva ser contestado? Tudo isso com a compreensão de que a indignação moral, assim como a compaixão, não pode determinar um rumo para a ação.

A frustração de não ser capaz de fazer nada a respeito daquilo que as imagens mostram pode se traduzir numa acusação contra a indecência de olhar tais imagens, ou das indecências existentes nas maneiras como tais imagens são disseminadas — ladeadas, como pode muito bem ocorrer, por publicidade de cremes emolientes, analgésicos e automóveis caríssimos. Se pudéssemos fazer algo a respeito daquilo que as imagens mostram, talvez não nos preocupássemos tanto com essas questões.

As imagens têm sido criticadas por representarem um modo de ver o sofrimento à distância, como se existisse algum outro modo de ver. Porém, ver de perto — sem a mediação de uma imagem — ainda é apenas ver.

Algumas críticas contra imagens de atrocidade não diferem da caracterização do próprio ato de olhar. Olhar não requer esforço; requer uma distância espacial; o olhar pode ser desligado (não temos portas nos ouvidos, mas nos olhos dispomos das pálpebras). Os mesmos atributos que levaram os antigos filósofos gregos a considerar a visão o mais elevado e nobre de nossos sentidos estão agora associados a uma deficiência.

Há a sensação de que existe algo moralmente errado na ementa da realidade oferecida pela fotografia; de que não se tem o direito de experimentar à distância o sofrimento dos outros, despido da sua força crua; de que pagamos um preço humano (ou moral) demasiado alto por esses atributos da visão até agora admirados — o afastamento da agressividade do mundo, posição que nos deixa livres para a observação e a atenção eletiva. Mas isso é apenas descrever a própria função da mente.

Nada há de errado em pôr-se à parte e pensar. Não se pode pensar e bater em alguém ao mesmo tempo.

9.

Certas fotos — emblemas de sofrimento, como o instantâneo do garotinho no Gueto de Varsóvia em 1943, de mãos levantadas, arrebanhado na direção de um veículo, rumo ao campo de extermínio — podem ser usadas como advertências, como objetos de contemplação destinados a aprofundar o sentido de realidade de uma pessoa; como ícones seculares, se preferirem. Mas isso pareceria exigir o equivalente a um espaço sagrado ou meditativo para olharmos essas fotos. Um espaço reservado para sermos sérios é algo difícil de conseguir na sociedade moderna, cujo modelo principal de espaço público é a *megastore* (que também pode ser um aeroporto ou um museu).

Parece um oportunismo olhar fotos mortificantes da dor de outras pessoas numa galeria de arte. Mesmo aquelas imagens supremas cuja seriedade, cuja força emocional parece estabelecida de uma vez por todas, as fotos de campos de concentração tiradas em 1945, têm um peso diferente quando vistas num museu fotográfico (o Hôtel Sully em Paris, o Centro Internacional de Fotografia em Nova York); numa galeria de arte contemporânea; num catálogo de museu; na tevê; nas páginas de *The New York Times*; nas páginas da *Rolling Stone*; num livro. Uma foto vista num álbum fotográfico ou impressa em papel de jornal grosseiro (como as fotos da Guerra Civil Espanhola) tem um significado diferente quando exposta numa butique Agnès B. Toda imagem é vista em algum cenário. E os cenários se multiplicaram. Uma campanha publicitária tristemente famosa da Benetton, fábrica italiana de roupa esporte, usou uma foto da camisa ensangüentada de um soldado croata morto. Fotos publicitárias são, muitas vezes, tão ambiciosas, engenhosas, enganosamente espontâneas, transgressivas, irônicas e solenes quanto fotos artísticas. Quando o soldado fotografado por Capa, no instante em que tombava para trás, apareceu na revista *Life* ao lado do anúncio da pomada Vitalis, havia uma enorme e insuperável diferença de aspecto entre os dois tipos de fotografia, a "editorial" e a "publicitária". Agora, não existe mais.

Grande parte do ceticismo atual em torno da obra de certos fotógrafos engajados parece resumir-se a pouco mais do que o desprazer com o fato de as fotos circularem de modo tão diversificado; de não haver uma forma de garantir condições reverenciais para olhar tais fotos e mostrar-se plenamente sensível a elas. Com efeito, afora os cenários onde se pratica a deferência patriótica aos líderes, parece não haver hoje maneira de garantir um espaço contemplativo ou inibidor para coisa alguma.

Na medida em que fotos de tema extremamente solene ou pungente são arte — e é nisso que elas se transformam quando penduradas na parede, a despeito de todas as negativas —, passam a compartilhar o destino de toda arte, pendurada na parede ou apoiada sobre o chão, exposta em locais públicos. Ou seja, elas constituem paradas no percurso de um passeio — que, em geral, se faz acompanhado. A visita a um museu ou a uma galeria é uma situação social, crivada de distrações, no curso da qual a arte é vista e comentada.* Em certa medida, o peso e a seriedade de tais fotos sobrevivem melhor em um livro, onde elas podem ser vistas de modo privado, demoradamente, em silêncio. Todavia, em algum momento, o livro será fechado. A emoção forte se tornará passageira. Mais cedo ou mais tarde, a especificidade das acusações contidas nas fotos vai perder a força; a denúncia de um conflito particular e a incriminação por crimes específicos vão se converter na denúncia da crueldade humana, da selvageria humana como tal. As intenções do fotógrafo são irrelevantes para esse processo mais amplo.

Existe um antídoto contra a eterna sedução da guerra? E será esta uma pergunta com mais probabilidade de ser feita por uma mulher do que por homem? (Provavelmente sim.)

Poderia alguém ser mobilizado para opor-se à guerra de forma atuante por uma imagem (ou por um grupo de imagens), assim como uma pessoa podia aderir aos opositores da pena de morte sob o efeito da leitura, digamos, de *Uma tragédia americana*, de Dreiser, ou da leitura de "A execução de Troppmann", de Turgueniev, uma narrativa escrita por um escritor expatriado, convidado a acompanhar, numa prisão parisiense, as últimas horas de vida de um famigerado criminoso, antes de ser guilhotinado? Parece mais plausível que uma narrativa demonstre uma eficácia maior do que uma imagem. Em parte, a questão reside na extensão de tempo em que a pessoa é obrigada a ver e sentir. Nenhuma foto ou coleção de fotos pode se desdobrar, ir além, e avançar mais ainda, como fazem *A ascensão*, da cineasta ucraniana Larissa Chepitko, o filme mais impressionante que conheço sobre a tristeza da guerra, e um assombroso documentário japonês de Kazuo Hara, *O exército nu do imperador em marcha* (1987), o retrato de um "ensandecido" veterano da guerra do Pacífico, cuja missão na vida é denunciar os crimes de guerra japoneses em um carro de som que ele mesmo dirige pelo Japão e visitar, da forma mais inconveniente, seus antigos superiores militares, exigindo que se desculpem pelos seus crimes, como o assassinato de prisioneiros americanos nas Filipinas, que eles ordenaram ou toleraram.

Entre as imagens antibelicistas isoladas, a enorme foto criada por Jeff Wall em 1992 intitulada "Conversa de soldados mortos (Visão após uma emboscada contra uma patrulha do Exército Vermelho perto de Moqor, no Afeganistão, no inverno de 1986)" parece-me exemplar por sua seriedade e força. Antítese de um documento, a imagem, uma transparência em Cibachrome com 2,3 metros de altura e mais de quatro metros de largura, montada sobre uma caixa de luz, mostra figuras dispostas em uma paisagem, uma encosta devastada por explosões, construída no estúdio do artista. Wall, que é canadense, jamais esteve no Afeganistão. A emboscada é um fato fictício numa guerra selvagem que esteve muito presente no noticiário. Wall atribuiu-se a tarefa de imaginar os horrores da guerra (cita Goya como sua inspiração), a exemplo do que fizeram as pinturas históricas do século xix e outras formas de história-como-espetáculo surgidas no fim do século xviii e no início do xix — imediatamente antes da invenção da câmera —, como os chamados *tableaux vivants*, ou quadros vivos, as estátuas de cera, os dioramas e os painéis móveis que faziam o passado, em especial o passado recente, parecer espantosa e perturbadoramente real.

As figuras na criação fotográfica de Wall são "realistas", mas, é claro, a imagem não é. Soldados mortos não falam. Aqui, falam.

Treze soldados russos, em pesados uniformes de inverno e botas de cano alto, estão espalhados por uma encosta coberta de feridas e respingada de sangue, margeada por pedras soltas e pelo entulho da guerra: cápsulas de obuses, metal retorcido, uma bota que contém a parte inferior de uma perna… A cena poderia ser uma versão revista do fim do filme *J'accuse*, de Gance, quando os soldados mortos da Primeira Guerra Mundial se erguem de seus túmulos, mas esses recrutas russos, massacrados na insensata e derradeira guerra colonial da União Soviética, nunca foram sepultados. Alguns ainda estão de capacete. A cabeça de uma figura de joelhos, que fala animadamente, espuma com seus miolos vermelhos à mostra. A atmosfera é de simpatia, afeto, espírito fraternal. Alguns jazem relaxados, apoiados sobre um cotovelo, ou estão sentados, conversando, com os crânios abertos e as mãos destruídas bem visíveis. Um homem se curva sobre outro, que jaz deitado de lado, como que adormecido, e talvez o estimule a sentar-se. Três homens brincam uns com os outros ali perto: um, com um enorme ferimento na barriga, está escarranchado sobre outro, que jaz de bruços e ri para um terceiro que, de joelhos, com ar brincalhão, sacode para ele um pedaço de carne. Um

soldado, de capacete e sem perna, virou-se para um companheiro a certa distância, com um sorriso vivaz no rosto. Abaixo dele, estão outros dois, ao que parece nada dispostos a uma ressurreição, que jazem deitados de costas, com as cabeças ensangüentadas pendentes na encosta pedregosa.

Tragados pela imagem, tão denunciadora, poderíamos até imaginar que os soldados vão virar-se e falar conosco. Mas não, nenhum deles dirige os olhos para fora da imagem. Não há nunhuma ameaça de protesto. Não estão prestes a berrar para nós, para que demos um basta a essa abominação que é a guerra. Eles não voltaram à vida com o intuito de sair cambaleando para denunciar os promotores da guerra, que os enviaram para matar e serem mortos. E não estão representados como se fossem aterrorizantes, pois entre eles (na extremidade esquerda) está sentado um saqueador afegão, vestido de branco, inteiramente concentrado em vasculhar uma mochila de campanha, do qual os soldados não tomam o menor conhecimento, e acima deles (no alto, à direita), entrando na imagem, na trilha que desce sinuosa pela encosta, estão dois afegãos, talvez soldados também, que, a julgar pelos Kalachnikov acumulados aos seus pés, já despojaram os soldados mortos de seus armamentos. Esses mortos se mostram completamente desinteressados pelos vivos: por aqueles que tiraram suas vidas; por testemunhas — e por nós. Por que deveriam procurar o nosso olhar? O que teriam a nos dizer? "Nós" — esse "nós" é qualquer um que nunca passou por nada parecido com o que eles sofreram — não compreendemos. Nós não percebemos. Não podemos, na verdade, imaginar como é isso. Não podemos imaginar como é pavorosa, como é aterradora a guerra; e como ela se torna normal. Não podemos compreender, não podemos imaginar. É isso o que todo soldado, todo jornalista, todo socorrista e todo observador independente que passou algum tempo sob o fogo da guerra e teve a sorte de driblar a morte que abatia outros, à sua volta, sente de forma obstinada. E eles têm razão.

*A evolução do museu, propriamente dito, avançou bastante no sentido de expandir essa atmosfera de distração. Outrora um repositório para conservar e expor as belas-artes do passado, o museu tornou-se um vasto empório-instituição educacional, do qual uma das funções é a exposição de arte. A função primária é o entretenimento e a educação, combinados de várias maneiras, e o marketing de experiências, gostos e simulacros. O Museu Metropolitano de Arte de Nova York monta uma exposição das roupas usadas por Jacqueline Bouvier Kennedy Onassis durante os anos em que morou na Casa Branca, e o Museu de Guerra Imperial de Londres, admirado por sua coleção de material bélico e pela seção de iconografia, oferece agora dois ambientes que reproduzem fielmente para o público circunstâncias da Primeira Guerra Mundial, *A experiência das trincheiras* (o rio Somme, em 1916), um percurso completo com ruídos reproduzidos em fitas (explosões de bomba, gritos), mas sem cheiros (nada de cadáveres putrefatos, nem gás venenoso); e, da Segunda Guerra Mundial, *A experiência da Blitz*, descrita como uma apresentação das condições durante o bombardeio alemão contra Londres em 1940, que inclui a simulação de um ataque aéreo, do modo como era experimentado no interior de um abrigo subterrâneo.

Agradecimentos

Uma parte das idéias contidas neste livro, em sua primeira versão, foi apresentada em uma Conferência de Anistia na Universidade de Oxford em fevereiro de 2001 e depois publicada numa coletânea de Conferências de Anistia intitulada *Direitos humanos, injustiças humanas* (Oxford University Press, 2003); agradeço a Nick Owen da New College pelo convite para fazer a conferência e pela hospitalidade. Uma amostra das idéias deste livro foi publicada como prefácio do livro *Don McCullin*, um compêndio de fotos de McCullin, publicado em 2002 pela Jonathan Cape. Sou grata a Mark Holborn, que edita livros de fotografia na Cape, em Londres, pelo estímulo; ao meu primeiro leitor, Paolo Dilonardo, como sempre; a Robert Walsh, mais uma vez, por seu discernimento; e, também por seu discernimento, a Minda Rae Amiran, Peter Perrone, Benedict Yeoman e Oliver Schwaner-Albright.

Senti-me estimulada e instigada por um artigo de Cornelia Brink, "Secular Icons: Looking at Photographs from Nazi Concentration Camps", em *History & Memory*, vol. 12, nº 1 (primavera/verão de 2000), e pelo excelente livro de Barbie Zelizer, *Remembering to Forget: Holocaust Memory Through the Camera's Eye* (University of Chicago Press, 1998), onde encontrei a citação de Lippmann. Com respeito a informações sobre o bombardeio punitivo executado pela Real Força Aérea Britânica contra aldeias iraquianas entre 1920 e 1924, um artigo em *Aerospace Power Journal* (inverno de 2000), de James S. Corum, que leciona na Escola de Estudos Avançados de Poderio Aéreo na Base Aérea de Maxwell, Alabama, fornece dados e análises valiosas. Relatos sobre as restrições impostas a fotojornalistas durante a Guerra das Falklands e a Guerra do Golfo são fornecidos em dois livros importantes: *Body Horror: Photojournalism, Catastrophe, and War*, de John Taylor (Manchester University Press, 1998) e *War and Photography*, de Caroline Brothers (Routledge, 1997). Brothers apresenta nas pp. 178-84 de seu livro os argumentos contrários à autenticidade da foto de Capa. Para uma opinião oposta: o artigo de Richard Whelan, "Robert Capa's Falling Soldier", em *Aperture*, nº 166 (primavera de 2002), menciona uma série de circunstâncias moralmente ambíguas no front, durante as quais, alega ele, Capa inadvertidamente fotografou, de fato, um soldado republicano no instante em que foi morto.

Por informações sobre Roger Fenton, sou grata ao artigo de Natalie M. Houston, "Reading the Victorian Souvenir: Sonnets and Photographs of the Crimean War", em *The Yale Journal of Criticism*, vol. 14, nº 2 (outono de 2001). Devo a informação de que existiam duas versões de "O vale da sombra da morte", de Fenton, a Mark Haworth Booth, do Victoria and Albert Museum; as duas fotos são reproduzidas em *The Ultimate Spectacle: A Visual History of the Crimean War*, de Ulrich Keller (Routledge, 2001). O relato da reação britânica à foto de mortos britânicos insepultos na Batalha de Spion Kop provém de *Early War Photographs*, compilado por Pat Hodgson (New York Graphic Society, 1974). Foi William Frassanito quem estabeleceu, em seu *Gettysburg: A Journey in Time* (Scribner's, 1975), que Alexander Gardner deve ter mudado de lugar o cadáver de um soldado confederado para tirar uma fotografia. A citação de Gustave Moynier provém de *A Bed for the Night: Humanitarianism in Crisis* (Simon & Schuster, 2002), de David Rieff.

Continuo a aprender, como acontece há muitos anos, em minhas conversas com Ivan Nagel.

Copyright © 2003 by Susan Sontag

Título original
Regarding the pain of others

Capa
João Baptista da Costa Aguiar

Ilustração de capa
"Tampoco" (água-forte), prancha 36 de *Los desastres de la guerra*, 1810-20, publicado em 1863, de Francisco José de Goya y Lucientes (1746-1828). Coleção particular/ Index/ Bridgeman Art Library.

Preparação
Otacílio Nunes Jr.

Revisão
Ana Maria Barbosa
Beatriz de Freitas Moreira

ISBN 978-85-8086-530-1

Todos os direitos desta edição reservados à
editora schwarcz ltda.
Rua Bandeira Paulista, 702, cj. 32
04532-002 – São Paulo – sp
Telefone: (11) 3707-3500
Fax: (11) 3707-3501
www.companhiadasletras.com.br

Table of Contents

Rosto
1.
2.
3.
4.
5.
6.
7.
8.
9.
Agradecimentos
Créditos